عبد السلام بنعبد العالي
Abdessalam Benabdelali

الأدب والميتافيزيقا

دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو

Littérature et métaphysique

Essais sur l'oeuvre d'Abdelfattah kilito

نقلها إلى الفرنسية كمال التومي
Traduction française par Kamal Toumi



دار توبقال للنشر

صدر للمؤلف

الفلسفة السياسية عند الفارابي
دار الطليعة، بيروت، 1979. ط. 4، 1993
الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا
دار الطليعة، بيروت1981، ط. 2، 1993
درس الإبيستيمولوجيا
(بالاشتراك مع سالم يفوت)، دار توبقال، 1985، ط. 3، 2001
أسس الفكر الفلسفي المعاصر
دار توبقال، 1991. ط. 2، 2000
ثقافة الأذن وثقافة العين
دار توبقال، 1994
بين بين
دار توبقال، 1996
في الترجمة
شراع، 1998. ط. 2، دار الطليعة، 2001. ط. 3 مزيدة ومترجمة، كمال التومي، دار توبقال، 2006
ميتولوجيا الواقع
دار توبقال، 1999
الفكر في عصر التقنية
أفريقيا الشرق، 2000
بين الاتصال والانفصال
دار توبقال، 2002
لعقلانية ساخرة
دار توبقال، 2004
ضد الراهن
دار توبقال، 2005
منطق الخلل
دار توبقال، 2006

ترجمات

الصهيونية واليسار الغربي، عبد الكبير الخطيبي
دار العودة، بيروت، 1980
الكتابة والتناسخ، عبد الفتاح كيليطو
المركز الثقافي العربي، دار التنوير، بيروت/الدار البيضاء، 1985
الرمز والسلطة، بيير بورديو
دار توبقال 1985. ط. 2، 1987
درس السيميولوجيا، رولان بارط
دار توبقال، 1985. ط. 3، 1993
جينيالوجيا المعرفة، ميشيل فوكو
(بالاشتراك مع أحمد السطاتي) دار توبقال، 1988
أسئلة الكتابة، موريس بلانشو
(بالاشتراك مع نعيمة بنعبد العالي)، دار توبقال، 2004
الفلسفة الحديثة (بالاشتراك مع محمد سبيلا)، دار الأمان، 1991. ط. 2، مزيدة، أفريقيا الشرق، 2001
سلسلة دفاتر فلسفية (بالاشتراك مع محمد سبيلا)، دار توبقال.

عبد السلام بنعبد العالي
Abdessalam Benabdelali

الأدب والميتافيزيقا

Littérature et métaphysique

دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو
نقله إلى الفرنسية كمال التومي

Essais sur l'œuvre d'Abdelfattah Kilito
Traduction française par Kamal Toumi

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدارالبيضاء 20300- المغرب
الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)
الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة

المعرفة الأدبية

Cet ouvrage est puplié dans la collection
Connaissance littéraire

الطبعة الأولى 2009

Première édition 2009

منشور بدعم من المصلحة الثقافية للسفارة الفرنسية في المغرب

Publié avec le concours du Service de Coopération et d'Action Culturelle
de l'Ambassade de France au Maroc

الايداع القانوني رقم : 2009/0199
ردمك 9-76-496-9954-978

تـــمهيد

Avant-propos

حينما أصدرت كتيبا أعطيته عنوانا صغيرا **في التفكير الفلسفي في المغرب**[1]، وضمنته دراسات كنت أنجزتها حول بعض أعمال عبد الفتاح كيليطو سألني بعض الأصدقاء عن مدى مشروعية هذا التصرف، وبأي معنى يمكننا أن ندرج الحديث عن كتاب مثل **الأدب والغرابة**[2]، الذي يهتم بالأدب والمفاهيم النقدية، وكتاب مثل **الكتابة والتناسخ**[3] الذي يهتم بمفهوم المؤلف في الثقافة العربية. بأي معنى يمكننا أن ندرج هذين المؤلفين ضمن دراسات تريد أن تتابع حياة المفاهيم الفلسفية عندنا؟

ولم يكن جوابي أمرا متيسرا. إذ أن هذا الصديق لم يعمل، في الحقيقة إلا على إثارة سؤال طالما وجهته لنفسي عند إعداد الكتاب. فقد كنت أتساءل وقتها: بأي حق ندرج كاتبا لا يهتم كبير اهتمام بالفلسفة أو بتاريخها، ولا يوظف مفاهيمها، بل لا يشغل نفسه بالمفاهيم المغرقة في التجريد حتى في كتابته النقدية، بأي حق ندرجه ضمن دراسات تهتم

(1) انظر عبد السلام بنعبد العالي، **التراث والهوية، دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

(2) عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، 1982 (الطبعة الأولى). دار توبقال، سلسلة «المعرفة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (الطبعة الثانية).

(3) انظر عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.

Quand j'avais publié un petit livre intitulé *De la pensée philosophique au Maroc*[1], dans lequel j'avais introduit des études sur quelques œuvres d'Abdelfattah Kilito, un ami s'était enquis auprès de moi de la légitimité de cette entreprise. Dans quel sens peut-on discourir sur un livre comme *Littérature et étrangeté*[2] qui s'intéresse à la littérature et aux notions de la critique littéraire, et sur un livre comme *L'auteur et ses doubles*[3] qui porte sur la notion d'auteur dans la culture arabe, et dans quel sens peut-on leur ménager une place parmi des études qui s'attachent à retracer la vie des concepts philosophiques chez nous ?

Répondre à cette question n'était pas pour moi une chose aisée, d'autant plus que cet ami n'avait fait, en vérité, que soulever une question que je m'étais moi-même tant de fois posée lors de l'élaboration de ce livre. Est-il en effet légitime d'accorder une attention particulière à un auteur qui ne s'intéresse pas beaucoup à la philosophie ou à son histoire, qui ne fait pas appel à ses concepts, et qui, même dans son entreprise critique, ne se préoccupe pas des notions trop abstraites ? Est-il légitime de l'inclure dans un essai consacré principalement à l'attitude de nos penseurs à l'égard de la

1. Voir Abdessalalm Benabdelali, *Attourath wa-l-houwiyya* (*Tradition et Identité*), Toubkal, coll. « Connaissance philosophique », Casablanca, 1987.
2. Abdelfattah Kilito, *Al-adab wa Al-Gharâba*, Dar Attali'a, Beyrouth, 1982. (deuxième édition), Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2006.
3. Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985.

أساسا بتعامل مفكرينا مع التراث الفلسفي؟

لكنني كنت أجيب نفسي في الوقت ذاته: ربما كان التساؤل صادرا أساسا عن موقف معين من الكتابة الفلسفية، بل وعن مفهوم معين عن الأدب، هذا المفهوم الذي ربما يكون قد تجووز. و لم يكفني عذرا، حينما فكرت مليا في المسألة، أن أتذكر بعض الأسماء التي تشكل، في الفلسفة الغربية المعاصرة[4]، قنطرة بين ما كان يعرف بالدراسات الأدبية، وما اصطلح عليه البحث الفلسفي، وإنما حاولت أن أقف عند التحول الذي عرفه هذا البحث وتلك الدراسات.

وليس في نيتي أن أقف هنا عند أصول هذا التحول ويكفي أن نتذكر أن الفلسفة لم تعد اليوم تنصب على موضوع بعينه، وأنها أصبحت إستراتيجية، وهي أساسا إستراتيجية لتقويض الأزواج الميتافيزيقية، والمهم هنا هو التحول الذي عرفه مفهوم الميتافيزيقا ذاته. فالميتافيزيقا لا تعني اليوم جهة من جهات الفكر، وفرعا من فروع الدراسات كما يقول هايدغر، وإنما هي حاضرة في مختلف الأشكال الثقافية التي عرفها ويعرفها الإنسان، وهي حاضرة في الأدب بل وفي اللغة. فإذا كان لابد أن نحتفظ لها بالتعريف التقليدي من حيث هي مبحث في الوجود فينبغي أن نضيف إلى ذلك عبارة هايدغر من أن «اللغة هي مأوى حقيقة الوجود»[5]. وحينئذ تصبح إستراتيجية الفلسفة مراوغة للغة وتقويضا للميتافيزيقا وتفكيكا لأزواجها، وتشريحا لنسيجها.

هذا التحول الذي عرفته الفلسفة يذكرنا بطبيعة الحال، بتحول مشابه عرفه الأدب نفسه الذي أصبح، هو أيضا إستراتيجية لمراوغة اللغة

(4) يمكن أن نذكر على سبيل المثال، مارتن هايدغر، ميشال فوكو، جيل دولوز، جاك دريدا...

(5) Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », in *Questions III et IV*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1996, p. 74.

tradition philosophique ?

Mais en même temps, je me disais que cette question procédait peut-être avant tout d'une attitude à l'égard de l'écriture philosophique, voire d'une conception déterminée de la littérature, conception ancienne et peut-être dépassée aujourd'hui. Tout bien considéré, il n'était pas suffisant, à mes yeux, de donner pour prétexte le nom de certains auteurs qui, dans la philosophie occidentale contemporaine[4], avaient articulé les « études littéraires » sur la « recherche philosophique ». Il fallait examiner la transformation que cette recherche et ces études ont subies.

Je n'ai pas l'intention de m'étendre ici sur les origines de cette transformation ; je me contenterai de rappeler qu'aujourd'hui la philosophie ne porte plus sur un sujet déterminé et qu'elle est essentiellement une stratégie de déconstruction des couples métaphysiques. L'important ici est la transformation qu'a connue la notion de métaphysique. La métaphysique ne signifie pas aujourd'hui une région de la pensée ou une branche d'étude, comme dit Heidegger. Elle est présente dans les différentes formes culturelles qu'a connues et que connaît l'homme. Elle est présente dans la littérature et même dans la langue. S'il faut absolument lui conserver la définition traditionnelle de science de l'être, on doit cependant ajouter, avec Heidegger, que « *le langage est la maison de la vérité de l'Être*[5] ». La stratégie de la philosophie consistera, dès lors, à « tricher la langue », à « détruire » la métaphysique, à déconstruire ses couples et à défaire sa texture.

Cette transformation qu'a connue la philosophie nous fait naturellement penser à une transformation analogue de la littérature devenue, elle aussi, une stratégie destinée à tricher la langue et à la trahir.

On le voit, il n'est désormais plus possible d'entériner la

4. On peut citer à titre d'exemple Martin Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida…

5. Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », in *Questions III et IV*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1996, p. 74.

وخيانتها.

نتبين، والحالة هذه، تعذر التأمين على الفصل التقليدي بين تلك الأنواع من الأبحاث، هذا التعذر الذي يجعلنا عاجزين، على سبيل المثال، عن تصنيف كاتب مثل رولان بارط ضمن خانة من الخانات التي تعارفنا عليها. لنتذكر ما يقوله: «لست أعني بالأدب جملة أعمال ولا قطاعا من التبادل والتعليم. وإنما الخدش الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة. وأقصد أساسا النص. وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي. مادام النص هو ما تثمره اللغة، وما دامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة: سيان عندي أن أقول أدبا أو كتابة أو نصا»[6].

تتشابك إستراتيجية الفلسفة إذن بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها.

هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيليطو راصدا المنطق الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بيننا وبينها.

(6) رولان بارط، **درس**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، موجود في رولان بارط، **درس السيميولوجيا**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1896، ص. 14.

distinction classique entre recherche philosophique et études littéraires. Nous sommes ainsi incapables de classer un écrivain comme Roland Barthes dans l'une ou l'autre de ces cases. Rappelons-nous ce qu'il a dit dans *Leçon* : « *J'entends par* littérature, *non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte*[6] ».

Les stratégies de la philosophie et de la littérature s'entremêlent pour aboutir à une écriture qui vise à « tricher la langue », à « détruire » la métaphysique et à déconstruire ses couples (présence/absence, original/copie...).

C'est cette déconstruction que recherche Abdelfattah Kilito en explorant avec minutie des œuvres que le lecteur arabe a longtemps conservées et choyées sans pour autant aviver la tension qui existe entre ces œuvres et lui.

6. Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, pp. 16-17.

1

الألفة والغرابة

Familiarité et étrangeté

يحكي لنا نيتشه في **أفول الأصنام** «كيف أصبح عالم الحقيقة في النهاية حكاية»[1] وكيف اختفى العالم الأفلاطوني والمسيحي والمثالي الذي كان مرجع المظاهر، ثم يتساءل: «ماذا يتبقى لنا بعد هذا الاختفاء؟ أهو عالم المظاهر؟ ويجيب، كلا، إننا عندما قضينا على عالم الحقيقة محونا عالم المظاهر». فليس اختفاء عالم الحقيقة حلولا للعالم الواقعي الذي تتحدث عنه الوضعية، إنه على العكس من ذلك، انهيار للازدواجية ذاتها، للتقابل بين الحقيقة والمظهر، بين الواقع والخيال، ليصبح الخيال واقعا وعالم الحقيقة **حكاية**، أي، شيء يروى ولا يوجد إلا في السرد وبه*.

تقويض الميتافيزيقا إذن معناه أن يصبح العالم حكاية. غير أن «الشرط الأساسي للحكاية، كما نقرأ في **الأدب والغرابة***، هو الانتقال، أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضاءين» (ص. 109)[2]: الفضاء المألوف والفضاء الغريب. الشرط الأساسي لتقويض الميتافيزيقا وللسرد هو الانتقال من «الألفة إلى الغرابة».

(1) Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1997, pp. 30-31.

* عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، 1982 (الطبعة الأولى). دار توبقال، سلسلة «المعرفة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (الطبعة الثانية).

(2) أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى كتاب **الأدب والغرابة**، لعبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، سلسلة «المعرفة الأدبية»، الدار البيضاء، 2006 (الطبعة الثانية).

Dans *Crépuscule des idoles*, Nietzsche *raconte* « *comment, pour finir, le monde vrai devint fable*[1] » et comment s'éclipsa le monde platonicien, chrétien et idéal qui était la référence du monde des apparences. Il ajoute ensuite : « *nous avons aboli le monde vrai : quel monde resterait-il ? Peut-être le monde de l'apparence ? Mais non, en même temps que le monde vrai nous avons aussi aboli le monde des apparences* ». En effet, la disparition du monde vrai n'est pas l'avènement du monde réel qu'évoque le positivisme, mais au contraire l'effondrement de la dualité même, de l'opposition vérité/apparence, réel/imaginaire. L'imaginaire devient alors réel et le monde vrai une *fable*, c'est-à-dire une chose qu'on peut raconter et qui n'a d'existence que dans et par la narration.

Détruire la métaphysique veut donc dire que le monde devient une fable, mais, comme le note Abdelfattah Kilito dans *Littérature et étrangeté*[2], « la condition essentielle pour qu'une histoire advienne est le déplacement, le franchissement du seuil qui sépare deux espaces » (p. 109) : l'espace familier et l'espace étranger. La condition essentielle pour déconstruire la métaphysique et pour que le récit advienne est le passage de « la familiarité à l'étrangeté ».

1. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1997, pp. 30-31.

2. *Al-Adab wa Al-Gharâba*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, deuxième édition, 2006. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

فالخروج عن المألوف يعني أساسا الخروج عما هو معتاد مجتر ومكرور، عما لا ينفك عن الوجود إلى الخارج-عن العادة، إلى غير ما نحن عليه. إنه الخروج عن الحضور والتطابق والهوية نحو ما هو مخالف، نحو الغريب الذي لا هوية تحده وتحدده، ونحو الرحالة وعابر السبيل الذي يعيش في الهامش على حدود الفضاء (إلى حد أنه ربما يكون من المتعذر أن نتحدث عن الفضاء الغريب، لأن الغرابة لا فضاء لها atopique).

السؤال الأساس الذي يطرحه كيليطو في هذا الكتيب هو بالضبط: كيف نخرج عن المألوف؟ كيف نصبح على هامش الألفة؟ وكيف نخلق عالما ينبض بالحياة والجدة؟ وهو يجيب: «إذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن يغترب، أن يبدل مقامه، أي يغرب كما تفعل الشمس» (ص. 72) فطوبى للغرباء! إن الوفاء لعالم الألفة لا يعني التآلف معه والالتصاق به، «لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة» (ص. 120). ذلك أن التفكير بالغرابة وفيها هو الذي يحيلنا إلى ما ألفناه، «والغرابة لا تبعدنا عن همومنا ومشاكلنا الحالية» (ص. 66) بل إنها على العكس من ذلك هي طريقنا إلى الألفة الحق، لذلك يلجأ كيليطو إلى محاورة نصوص من تراثنا الأدبي وإلى المؤلفات القديمة التي يتأكد عندها شعورنا بالغرابة (ص. 12). وهو يعتقد أن موضوع الغرابة والألفة لا يخص نوعا واحدا من الأنواع الأدبية، «لا يخص البلاغة والخطاب الشعري وحدهما بل يمكن رصده في ميادين مختلفة من الثقافة العربية» (ص. 75). بل إنه يلجأ إلى ما ظل غريبا من نصوص داخل النصوص القديمة ذاتها، إلى ما لم يعترف له بهوية و لم يستحق حتى اسم النص.

يحاور كيليطو إذن مجموعة من النصوص الكلاسيكية من أجل

S'éloigner de ce qui est familier, c'est essentiellement s'écarter de ce qui est ordinaire, inlassablement ruminé et répété, de ce qui ne cesse d'être, de ce qui est habituel, pour aller vers l'extraordinaire, vers ce que nous ne sommes pas. S'écarter de la présence, de l'identité, pour aller vers le dissemblable, vers l'étranger qu'aucune identité ne délimite ni ne détermine, vers le nomade, le voyageur qui vit dans la marginalité, aux limites de l'espace. (A tel point qu'il est peut-être impossible de parler de l'espace étranger, l'étrangeté étant *atopique*).

La question principale que soulève Kilito dans ce petit livre est exactement celle-ci : comment entrer en dissidence avec ce qui est habituel et familier ? Comment se situer en marge de la familiarité ? Comment créer un monde plein de vie et de nouveauté ? « Celui qui veut se renouveler, répond-il, n'a qu'à s'exiler, changer de demeure, c'est-à-dire disparaître, comme le fait le soleil » (p. 72). Heureux donc ceux qui sont étrangers ! Etre fidèle au monde de la familiarité ne signifie pas l'attachement profond à ce monde, il ne signifie pas « la rupture totale avec le monde de l'étrangeté » (p. 120). La pensée par et dans l'étrangeté est bien ce qui nous renvoie à ce qui nous est familier : « L'étrangeté ne nous éloigne pas de nos préoccupations et de nos problèmes actuels » (66), bien au contraire, elle est la voie qui nous conduit vers la vraie familiarité. C'est pour cela que Kilito interroge des textes de notre tradition littéraire, des œuvres anciennes « où se confirme notre sentiment d'étrangeté » (p. 12). Selon lui, la question de l'étrangeté et de la familiarité n'est pas propre à un genre littéraire, « elle ne concerne pas seulement la rhétorique ou le discours poétique, on peut la déceler dans divers domaines de la culture arabe » (p. 75). Par ailleurs, il interroge des œuvres qui, comme *Les Mille et Une Nuits*, sont restées étrangères au sein même de la tradition littéraire ; des œuvres auxquelles on n'a pas reconnu une identité, qui n'ont même pas eu le droit d'être considérées comme des textes.

«تملكها»، من أجل أن تصبح أليفة «حق الألفة» إلا أنه يعتقد أنها لا يمكن أن «تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنا». ومن أجل هذا الإبعاد يحاول كيليطو إذكاء حدة التوتر بيننا وبين تلك النصوص. وهو يستنطق الصورة التي استطاعت أن ترتسم لدينا عن الأدب الكلاسيكي، بل وعن الأدب أيا كان، فتفرض مجموعة من المفاهيم التي ألفنا استعمالها وأصبحت من بداهاتنا بحيث يبدو السؤال حولها أمرا غريبا.

من أجل ذلك يقف في القسم الأول من كتيبه عند الكلمات التي نتداولها بصدد النقد الأدبي، فيحاول خلخلة منطق الهوية الذي يتحكم فيها ويحملها معنى واحدا جامدا ويفصلها عن حياتها ومخاضها ويغفل إرادات القوة التي تتصارع من ورائها. غير أنه إذ يفعل ذلك فلا ليخلص إلى بداهات مغايرة وليقيم حقائق أخرى ينتظر منا أن نألفها من جديد. فعندما يعرض لكلمة **نص** مثلا لا يشعرنا أنه بصدد تقصي معناها الوحيد الذي يصدق عليها في جميع العصور وعند جميع الثقافات، لا يشعرنا بأنه بصدد البحث عن حد جامع مانع وبأن الصعوبات التي تعترضه صعوبات منطقية، إنه على العكس من ذلك، يحاول أن يبرز كثافة المعنى الذي يُقرن بهذه الكلمة وإرادات القوة التي توجد من ورائها والتي تتحكم في ثقافة ما، فتقبل أن تسمي هذا الكلام نصا وترفضه لآخر. وهذا شأن كلمات أخرى كـ**الأدب والسرد** بل وفنون أخرى اعتدنا أن ننظر إليها على أنها جاهزة مثل البلاغة التي عادة ما نتكلم عنها و«كأنها شيء واضح المعالم معروض أمامنا ببساطة وما علينا إلا أن نقطف ثماره».

قد يقال: وما هذه إلا وظيفة النقد أيا كان. فالنقد، بما هو كذلك، لا بد وأن يقحم السلب ويخرج عن المألوف ويرفض ما أصبح طبيعة

Kilito dialogue ainsi avec un ensemble de textes classiques pour se les « approprier », les rendre véritablement proches et familiers. Mais il pense qu'ils « ne se rapprocheront de nous que si nous commençons par les tenir à distance ». Pour opérer ce détachement, il travaille à aviver la tension qui existe entre ces textes et nous. Il interroge la représentation qui a réussi à s'imprimer dans nos esprits de l'*adab*[3] classique, voire de toute littérature ; image qui impose un ensemble de notions que nous avons pris l'habitude d'utiliser et qui sont devenues pour nous tellement évidentes que s'interroger à leur endroit paraît étrange.

Pour ce faire, il consacre la première partie de *Littérature et Etrangeté* à un ensemble de mots que nous employons dans le domaine de la critique littéraire. Il essaie d'ébranler la logique de l'identique qui les commande et qui, les chargeant d'un sens unique et figé, les séparant de leur vie et de leur genèse, ne se soucie pas des volontés de puissance qui s'agitent derrière eux. En procédant de la sorte, Kilito ne cherche cependant pas à aboutir à d'autres évidences, à établir d'autres vérités avec lesquelles il serait souhaitable que nous nous familiarisions de nouveau. Lorsqu'il aborde par exemple le mot *texte*, il ne donne pas l'impression qu'il est à la recherche d'un sens unique qui serait valable pour toutes les époques et toutes les cultures, d'une définition exhaustive et exclusive, et que les difficultés qu'il rencontre sont seulement d'ordre logique. Il s'efforce au contraire de montrer l'épaisseur sémantique liée à ce mot ainsi que les volontés de puissance qui sont tapies derrière et qui, régissant une culture donnée, décident d'accorder le statut de texte à une parole et de le refuser à une autre. C'est le cas aussi de mots comme *littérature* et *récit*, de disciplines qu'on a pris l'habitude de considérer comme établies une fois pour toutes, la rhétorique par exemple dont on parle souvent « comme d'une chose claire et évidente, exposée simplement à notre regard :

3. Le mot *adab* signifie « belles lettres », mais aussi, selon le contexte, « bonne éducation, urbanité, civilité ». *(N.d.T.)*

ثانية. فكل نقد هو خروج من الألفة نحو الغرابة! يجيب كيليطو إن النقد المعتاد إذ يود اجتياز العتبة التي تفصل «فضاء الألفة عن فضاء الغرابة» والحاضر عن الماضي، فإنه «لا يبصر العتبة» (ص. 12) وسرعان ما يرد الغرابة ذاتها إلى الألفة ويوحد الماضي بالحاضر، والآخر بالذاتي، فيجعل الهوية «تلتهم» الاختلاف. وعندما يدرس النقاد هنا التراث الأدبي يطرقونه من خلال مفاهيم وإشكالات معاصرة ويسقطون عليه هموم الحاضر، فيجرونه إلى عالمنا المألوف «وغالبا ما يتحول النقد عندهم إلى تاريخ للأدب، أعني أنهم يجعلون من الأدب موضوعا ثقافيا محددا منغلقا على ذاته كما لو كان يتمتع بتاريخ خاص به، تاريخ تثبت داخله قيم كما لو كانت نوعا من الأصنام المغروسة في مؤسساتنا. إن ما ينبغي البدء بالقيام به أساسا [...] هو زعزعة فكرة الأدب ذاتها»[3].

لا يكتفي كيليطو إذن بالقسم الأول من كتابه. وهو لا يقف فقط عند تفكيك المفاهيم المتداولة في الأدب، وإنما يعرض لعملية النقد ذاتها ويتوجه بالسؤال لبعض العادات التي ألفناها في قراءتنا للنصوص الأدبية وانتقادنا لها. فنحن قد ألفنا مثلا أن ننظر إلى التراث الأدبي في مركزيته الرسمية فنحسب مركزا ما اعتبره هو كذلك ونهمش ما همشه (ومن أجل هذا يلتفت كيليطو إلى بعض النصوص التي ظلت غريبة على الهامش). كما أننا تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمى «الإنسان ومؤلفاته» (ص. 41)، بحيث يكفي الباحث أن «يختار مؤلفا معينا فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل إلى حياة المؤلف مختتما بآثاره. لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية إلى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي

(3) Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981, p. 91.
يقول نيتشه: «يسعى التاريخ إلى تجاوز الغرابة، والإنسان يدير ظهره للماضي فيحاول أن يرد كل شيء إلى أناه، ليرى فيه سيرة ذاتية وأمرا مألوفا معروفا».

nous n'avons qu'à tendre la main pour en cueillir les fruits. »

On dira que c'est là la fonction de toute critique. En tant que telle, la critique doit introduire le négatif, se démarquer du familier et refuser ce qui est devenu une seconde nature. Toute critique ne vise-t-elle pas à sortir de la familiarité pour aller vers l'étrangeté ? Kilito rétorque que la critique habituelle, dans son désir de franchir le seuil séparant « l'espace de la familiarité de l'espace de l'étrangeté », le présent du passé, « n'aperçoit pas ce seuil » (p.12). Elle réduit d'emblée l'étrangeté à la familiarité, ramène le passé au présent, l'autre au soi et de la sorte fait que l'identité « dévore » la différence. Lorsque les critiques abordent la tradition littéraire, ils le font à travers des concepts et des problématiques contemporains, en projetant sur elle les préoccupations et les soucis du présent, la ramenant ainsi vers notre monde familier. Souvent la critique se mue chez eux en une histoire de la littérature, « *c'est-à-dire qu'ils constituent la littérature en objet culturel défini et clos, qui aurait une histoire interne à lui-même. Des valeurs s'y maintiennent comme des sortes de fétiches, implantées dans nos institutions. Ce qu'il faudrait commencer par faire [...] c'est secouer une bonne fois l'idée même de littérature*[4] ».

Abdelfattah Kilito ne se borne pas, dans la première partie de son livre, à déconstruire les notions utilisées en littérature, il se penche sur la critique et interroge des habitudes qui nous sont familières lorsque nous lisons et critiquons les textes littéraires. Nous avons par exemple pris l'habitude de voir la tradition littéraire en considérant comme centre ce qu'elle a considéré comme tel et en marginalisant ce qu'elle a marginalisé (c'est pour cette raison que Kilito se tourne vers des textes qui sont demeurés étrangers, relégués dans la périphérie). Nous nous sommes habitués aux études relevant de ce qu'on appelle « l'homme et l'œuvre » (p. 48) : le chercheur « choisit un auteur, parle de son époque, de sa vie, et passe enfin à son œuvre. Cette approche a tellement dominé les études littéraires qu'elle apparaît comme une chose naturelle et non comme un

4. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981, p. 91.

وليس كظاهرة ثقافية ولدت في القرن الماضي» (ص. 10).

لقد ألفنا أن ننظر إلى العمل الأدبي من خلال ميتافيزيقا الذاتية والإرادية وفلسفة الوعي والمباشرة والنزعة السيكولوجية والأخلاقية ونرى فيه عمل النجوم و«القمم» (ص. 48) ونتيجة الإبداع، فننتقل من النصوص إلى النفسيات (ص. 48)، وننظر إلى القصيدة على أنها «تعبر عن نفسية الشاعر» مغفلين عمل هذا النوع أو ذاك (ص. 83). وبهذا تحول النقد عندنا إلى دروس تحاول أن ترسخ قيما ثابتة مألوفة وأصبح الناقد واعظا أخلاقيا يلعب دور الموجه، ويعرض للكاتب النماذج التي يجب اتباعها. إنه تحول إلى «صيرفي يميز القطعة الجيدة من المزيفة» (ص. 37) و«الأنواع النبيلة عن الأنواع السوقية» (ص. 27). إن النقد هنا يصغي في النص إلى صوت الأخلاق والحكمة والعقل الذي يتكلم من خلاله، بل إنه يحاول أن يصدر هو ذلك الصوت ويتبناه.

يريد كيليطو أن ينظر إلى العمل الأدبي «فيما وراء الخير والشر» ليقضي على تلك النظرة التي تعلي من الخطاب الأدبي على حساب أنواع الخطاب الأخرى فتعتبر «التمثل بنصوص الأدب انتسابا إلى الخاصة». وهو يحاول إخراج النقد عن ميدان القيمة والنقود والصيرفة، ليجعل منه عملا سندباديا يتجول في فضاءات مختلفة وينقلنا من الألفة إلى الغرابة لينتج الفراغات ضد الامتلاء، «ذلك أن الامتلاء، كما يقول بارط، ذاتيا هو الذكرى (الماضي، الأب) وعُصابيا هو التكرار، واجتماعيا هو التحجر والتجمد. وفي مقابل كل هذا هناك الفراغ الذي لا ينبغي أن ينظر إليه كنوع من الغياب [...]. الفراغ هو التجدد وعودة الجديد (الذي هو نقيض التكرار)»[4].

(4) Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 112-113.

phénomène qui a vu le jour au XIXᵉ siècle » (p. 54).

On a pris l'habitude de voir l'œuvre littéraire à travers la métaphysique du sujet et du volontarisme, à travers la philosophie de la conscience et de l'immédiateté, à travers le psychologisme et le moralisme : on voit en elle le travail de stars et de « sommités » (p. 48), l'aboutissement d'une création. On passe des textes aux psychismes (p. 48), on regarde le poème comme « une expression de la psychologie du poète en négligeant l'effet particulier produit par tel ou tel genre » (p. 83). La critique s'est ainsi transformée chez nous en leçons qui tendent à consacrer des valeurs immuables et familières. Le critique s'érige en moraliste qui oriente et indique les modèles que l'écrivain doit reproduire. Il se transforme en « changeur qui distingue la monnaie authentique de la fausse » (p. 37), « les genres nobles des genres triviaux » (p. 27). Dans le texte, la critique est à l'écoute de la voix de la morale, de la sagesse et de la raison, voix qui s'exprime à travers ce texte. Elle essaie même d'émettre cette voix et de l'adopter.

Kilito veut voir l'œuvre littéraire « par-delà le bien et le mal » afin d'en finir avec l'attitude qui, surestimant le discours littéraire au détriment des autres discours, considère « la citation des textes littéraires comme un signe d'appartenance à l'élite ». Il s'efforce d'arracher la critique au domaine de la valeur, de la monnaie et du change* pour en faire une activité nomade qui, circulant dans divers espaces, conduit de la familiarité à l'étrangeté et produit des vides par delà le plein. Selon Barthes, « *le plein, c'est, subjectivement le souvenir (le passé, le père), névrotiquement la répétition, socialement le stéréotype. A l'opposé, le vide ne doit plus être conçu (imagé) sous la forme d'une absence. Le vide, c'est plutôt le nouveau, le retour du nouveau qui est le contraire de la répétition*[5] ».

Les études qui tentent de passer du plein au vide, de la

* Le lecteur peut se référer au chapitre 5 intitulé « Poésie et monnaie », du livre d'A. Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985, pp. 51-56. *(N.d.T.)*

5. Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 112-113.

إن الدراسات التي تحاول أن تنتقل من الامتلاء إلى الفراغ ومن الألفة إلى الغرابة لتقيم ذاكرة مضادة وتخلخل كل مركزية يمكن أن تطلق على نفسها دراسات بنيوية. ذلك أنه لا يكفيها الحديث عن بنيات للنصوص لتكون كذلك «وإلا فستكون البنيوية قديمة كما يقول بارط، فالعالم بنية والموجودات والثقافات تشكل بنيات، هذا أمر ألفناه وعرفناه منذ زمن بعيد، أما الجديد الغريب، فهو التمكن من خلخلة المركزية»[5].

(5) *Ibid.*, p. 99.

familiarité à l'étrangeté, afin d'instaurer une anti-mémoire et d'ébranler tout centralisme, peuvent se considérer comme des études structurales. C'est qu'il ne suffit pas aux études de parler des structures des textes pour qu'elles soient structurales. Roland Barthes note à ce propos : « *bien sûr que le structuralisme, en un sens, est très ancien : le monde est une structure, les objets, les civilisations sont des structures, on le sait depuis longtemps. Toutefois, ce qui est entièrement nouveau, c'est de percevoir cette décentration*[6] ».

6. *Ibid.*, p. 99.

2

المؤلف في تراثنا الثقافي

L'auteur dans notre tradition culturelle

من ذا الذي سيولي عنايته لقول جديد، لقول لم ينقل؟ ليس المهم أن نقول قولا، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة وكأنه سيقال للمرة الأولى.

موريس بلانشو[1]

يستهل كيليطو مؤلفه **الكتابة والتناسخ**[2] باسترجاع ذكرى طفولة، حيث نلفي تلميذا مازال حديث عهد بالنصوص الأدبية، تلميذا لم يتعلم بعد قراءة النصوص، يتوجه بالسؤال إلى أستاذه: لماذا الحرص على توقيع النصوص وربطها بمؤلف؟ هذا الحفر في الذاكرة سيصبح داخل الكتاب حفرا في ذاكرة الثقافة العربية الكلاسيكية حيث يحاول الكاتب فحص «مفهوم المؤلف» في تلك الثقافة.

1. ضرورة المؤلف

بفعل عوامل يرجع فوكو أصولها إلى القرن السابع عشر الأوربي، أصبح «مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت **شكل**

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p.459. (1)

(2) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب الذي ستصدره دار توبقال في طبعته الثانية ضمن سلسلة «المعرفة الأدبية».

« Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois ».

Maurice Blanchot[1]

Abdelfattah Kilito évoque, au début de *L'Auteur et ses doubles*[2] un souvenir d'enfance : un élève qui n'a pas encore appris à lire les textes pose au professeur de français la question suivante : pourquoi prend-on soin de signer les textes et de les rattacher à un nom d'auteur ? Ce retour par la mémoire devient, dans le livre, une archéologie de la culture arabe classique. C'est la « notion d'auteur » que Kilito essaie alors d'examiner dans cette culture.

1. *La nécessité de l'auteur*

Grâce à des facteurs dont Michel Foucault fait remonter l'origine au XVII^e^ siècle européen, « *le principe de l'auteur commence à limiter le hasard du discours, par le jeu d'une* identité *qui a la forme de l*'individualité *et du* moi[3] ». Ce moi est devenu « *le principe de groupement du discours, l'unité et l'origine de ses significations, et le foyer de*

1. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 459.
2. Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1985. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.
3. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1972, p. 31.

الفردية والأنا»[3]. «وصار هذا الأنا مبدأ تجمع الخطاب ووحدة معانيه وأصلها»[4]، وأصبح ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقعه الطبقي واستخراج مشروعه الأساس. إنه المبدأ الذي يسمح بقهر التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسلة من النصوص: يجب أن يكون هناك على مستوى معين من فكره أو رغبته، من وعيه أو لاوعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقا منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل. المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتاجات والمسوّدات والرسائل.

وإذا كان الخطاب العلمي، ابتداء من تلك الفترة ذاتها أصبح يقبل بفضل انتمائه إلى منظومة منهجية تعطيه ضمانته، لا بإسناده إلى المؤلف الذي أنتجه، فإن الخطاب الأدبي لم يعد بإمكانه أن يقبل إلا منوطا بوظيفة المؤلف: كل نص مطالب بمصدره، بمعرفة مؤلفه والمناسبة التي ألف فيها والمعنى الذي أعطي له، وإذا ما وصل إلينا غفلا، على إثر حادث طارئ، يكون علينا أن نقهر الصعوبة ونرقى به إلى مؤلفه إذ أن الغفلية الأدبية لا تقبل إلا كلغز (ص. 14).

وقبل أن نتساءل عن الصورة التي اتخذتها هوية المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية، ينبغي أن نؤكد أن هذه الثقافة ترفض هي كذلك هذه «الغفلية». «ففي هذه الثقافة، أيضا، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على «انتظام خاص» كي يعتبر نصا، ينبغي، فضلا عن ذلك، أن يصدر

(3) Michel Foucault, *l'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1972, p. 31.
(4) *Ibid.*, p. 28.

sa cohérence[4] ». L'auteur est ce qui permet d'interpréter dans une œuvre certains événements, ce qui explique leur déroulement et détermine leurs péripéties ; et cela à travers sa biographie, son point de vue, son appartenance sociale, sa position de classe et son projet essentiel. Il est le principe qui permet de surmonter les contradictions que présente un ensemble de textes : il faut qu'il y ait, à un niveau déterminé de la pensée de l'auteur ou de sa volonté, de sa conscience ou de son inconscient, un nœud à partir duquel les contradictions se défont et à partir duquel les éléments dispersés et opposés s'organisent autour d'une contradiction fondamentale et originelle. L'auteur est une instance expressive bien définie qui se manifeste indifféremment dans ses œuvres, les esquisses de ses œuvres et dans sa correspondance.

Si le discours scientifique, à partir de cette même époque, commence à s'imposer grâce à son appartenance à un système théorique lui garantissant sa vérité, et non pas grâce à un nom d'auteur, le discours littéraire, lui, ne peut être admis que pourvu d'une signature : tout texte littéraire doit rendre compte de ses origines, révéler son auteur, les circonstances qui l'ont vu naître et la signification qui lui a été donnée. Et si, par quelque accident, sa provenance est anonyme, il nous incombe dans ce cas de chercher son auteur, car l'anonymat apparaît comme une énigme troublante (p. 14).

Avant de nous interroger sur la forme qu'a prise l'identité de l'auteur dans la culture arabe classique, il faudrait observer que cette culture ne tolère pas non plus l'anonymat. Dans cette culture, « il ne suffit pas qu'un énoncé présente les indices d'une "organisation particulière" pour être considéré comme un *texte* ; il faut en outre qu'il émane de, ou qu'on le fasse remonter à, un locuteur reconnu par le consensus comme faisant autorité. Le texte est ainsi un énoncé autoritaire, un énoncé solidement amarré à un auteur » (p. 14). La fonction de l'auteur est de caractériser certains « ordres du discours ». Dire qu'un énoncé

4. *Ibid.*, p. 28.

عن، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة وقولا مشدودا إلى مؤلف- حجة» (ص. 13-14). وظيفة المؤلف هنا أيضا أن يخصص نمطا معينا من أنماط وجود الخطاب، فأن يربط قول ما باسم مؤلف، أن يمكن القول: هذا كتبه فلان، أو فلان مؤلفه، فهذا يدل على أن القول ليس كلاما غفلا يروج ويعبر ويستهلك مباشرة، بل إننا أمام كلام يجب أن نتلقاه بشكل معين، كلام يلقى في تلك الثقافة وضعا خاصا. «إن الخطاب يظل بمجال اهتزاز مقلق واستعداد احتمالي متوحش. ولن يوقف هذا التساؤل المحير ويحدد دلالة الخطاب العائمة إلا الانتساب إلى اسم بعينه: فكأن الخطاب، إن لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدر خطورة ويصير أرضا غريبة تحار فيها الأقدام وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية معينة مضمونة» (ص. 74-75). وهكذا يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه: «القطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها» والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو إلى رجل متزمت.

2. في البدء كان التكرار

في بحثه عن الصورة التي اتخذتها وظيفة المؤلف في الثقافة العربية لا يسأل كيليطو النصوص عن مبدئها المفسر الذي يوحد تناقضاتها ويثبت أصولها ويضبط مصادرها، وإنما يتابع النصوص في كيفية تداولها وانتقالها وانتحالها. لذا فهو يفحص مفهوم المؤلف من زاوية السرقات والانتحالات. السرقة والانتحال والتزييف والتقليد ليست هنا **أفعالا** مذمومة، ليست أفعالا أخلاقية. التقليد راعي حياة الكلام. «فلولا أن الكلام يعاد لنفد» (ص. 19). فلا وجود للكلام إلا في تكراره

est pourvu d'un nom d'auteur, qu'il est écrit par un tel ou qu'un tel est son auteur, c'est dire qu'il n'est pas un discours anonyme qu'on raconte et qu'on consomme immédiatement, mais que nous avons affaire à un énoncé qui occupe, dans cette culture, un statut bien particulier. « Un énoncé, à quelque genre qu'il appartienne, est le lieu d'un ébranlement, d'une attente angoissante, d'une disponibilité aléatoire et sauvage ; seule l'imposition d'un nom peut arrêter l'interrogation et affermir la signification fuyante. Tout se passe comme si un énoncé privé du nom de son auteur était source de périls, terre étrangère où [...] les orientations se confondent, faute d'un point de repère sûr » (p. 68). Ainsi le texte est-il interprété à partir du nom qui le signe : « le poème est compris à partir de ce que nous savons d'avance sur le poète » et « une anecdote ne produit pas le même effet selon qu'elle est attribuée à un farceur ou à un homme austère ».

2. *Au commencement était la répétition*

Dans sa recherche sur la forme qu'a prise la fonction de l'auteur dans la culture arabe classique, Kilito ne s'interroge pas sur l'origine explicative des textes, origine qui unifierait leurs contradictions, établirait leurs premières causes, préciserait leurs sources. Il étudie les textes dans leur circulation et leur attribution. C'est pourquoi il examine la notion d'*auteur* du point de vue du plagiat et de la forgerie.

Le plagiat, la forgerie et l'imitation ne sont pas ici des notions dépréciatives, des actes décriés, des gestes moraux. L'imitation est ce qui garantit la vie de la parole car « si la parole ne se répétait pas, elle disparaîtrait » (p. 19). La parole n'est nulle part sinon dans sa répétition. Plus la parole est répétée, plus elle croît et survit : « Pour que la source ne tarisse pas, il faut qu'elle coule, qu'elle gaspille ses eaux, qu'elle se sacrifie et s'épuise » (p. 19). Tout poème a une mémoire. Chaque vers est la transposition d'un autre vers. « Le poète a pour tâche de dessiner sur du dessin, d'écrire sur de l'écriture » (p. 21), le texte est un palimpseste. Tout texte est un architexte. La clôture du

واجتراره. وكلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر. «لكي لا يجف النبع ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفذ»(ص. 19). لكل مقطوع شعري ذاكرة. وكل بيت شعري ينقل بيتا آخر، و«مهمة الشاعر أن يرسم رسما فوق آخر. ويكتب كتابة فوق أخرى (ص. 20). لا معنى لانغلاق النص: «ألا يولد الاختراع الذي لا ينطوي على أي قدر من التقليد سوى غريب الكلام؟ ألن يكون في نهاية الأمر، إلا سرابا قاتلا وقضاء على الكلام؟» (ص. 19) ولكن، في عالم التقليد والتكرار هل يبقى للهوية وأسماء الأعلام والخصوصية والملكية la propriété, le propre، هل يبقى لهذه المفاهيم من معنى؟

3. التكرار والهوية

من يتكلم وراء النصوص؟ الظاهر أن النصوص تروي ذاتها. يتضح لنا عند قراءة كتاب كيليطو أن التراث الأدبي يروي ذاته عبر الكاتب أو الشاعر، وأن الأنواع هي التي تملي على الشاعر أو الكاتب «قواعد» التأليف ونماذجه وصوره. في هذا المجال لا قيمة لأسماء الأعلام: «فالشاعر لا يمدح أميرا بعينه، وإنما يمدح الأمير» (ص. 35)، والنسيب لا ينصب على امرأة بعينها، ولا يعبر عن عواطف شاعر بعينه وإنما ينصب على المرأة، «وربما أتى الشاعر بأسماء لكثير من النساء في قصيدته تأكيدا على تعلقه بالتراث الشعري» (ص. 67).

لن يصبح العمل الأدبي، والحالة هذه، تعبيرا عن مؤلفه ولن يعود المؤلف فاعلا، وإنما سيمسي هو ذاته مفعولا، وبالضبط مفعول النوع ووليده. ليس الأسلوب هو الرجل. الأسلوب هنا هو النوع genre. صحيح أن في متناول الجميع أن «يوَلد» كلاما وأن يضع هذا الكلام على لسان مؤلف–حجة، «في متناول كل متكلم أن يضم الألفاظ

texte est impensable : « Que serait une parole non répétitive ? L'invention absolue, qui ne comporterait aucune dose de répétition, n'enfanterait-elle pas une parole étrangère ? Ne serait-elle pas, en fin de compte, un mirage mortel, la ruine de toute parole ? » (p.19). Mais dans ce monde de l'imitation et de la répétition, des mots comme identité, nom propre, propre, propriété, gardent-ils encore un sens ?

3. *Répétition et identité*

Qui parle derrière les textes ? Il semble que les textes se racontent eux-mêmes. Kilito montre dans son livre que la tradition se raconte elle-même à travers l'écrivain ou le poète, et que ce sont les genres qui dictent à ceux-ci « les règles de l'écriture, ses modèles et ses images ». Dans ce domaine, les noms propres n'ont aucune importance : le panégyrique est « indépendant du prince auquel il est adressé » ; le « poète ne loue pas tel calife, mais *le* calife » (p. 32-33). Le genre érotique ne concerne pas une femme particulière ; le poème érotique n'est pas chargé d'exprimer les sentiments du poète mais il s'adresse à *la* femme : « Pour mieux affirmer, dans son poème, l'arrière-plan traditionnel, le poète est autorisé à citer plusieurs noms de femmes » (p. 61).

L'œuvre littéraire n'est ainsi pas chargée d'exprimer les sentiments de l'auteur. L'auteur n'est pas, par conséquent, un sujet. Il n'est pas une origine et une cause, mais l'effet du genre. Le style n'est pas l'homme. Le style ici c'est plutôt le genre. Il est vrai qu'il est à la portée de tout le monde d'inventer un énoncé et de l'attribuer à un auteur, « mais à condition de placer cet énoncé sous un nom qui fasse autorité. Aligner des mots et des phrases est à la portée de chaque locuteur, mais l'acceptabilité de l'opération dépend de la mention du nom convenable et seyant. Les énoncés peuvent ainsi proliférer, mais le nombre des auteurs est limité et doit rester tel. Chaque genre est balisé par des noms qui, seuls, peuvent faire admettre un énoncé, puisqu'ils bénéficient d'un arrière-plan textuel reconnu ». (pp. 70-71). « Un auteur ne peut pas migrer hors du

والجمل. ولكن قبول العملية يتوقف على ذكر الاسم المناسب اللائق. وهكذا يمكن للكلام أن ينمو ويتزايد، بيد أن عدد المؤلفين محدود وينبغي أن يظل كذلك. **لكل نوع أعلام هي القادرة وحدها على أن تجعل الكلام مقبولا**، ما دامت تتمتع بخلفية نصية معترف بها» (ص. 77). والمؤلف لا يمكنه أن يهجر النوع الذي حصره داخله الاعتقاد الشائع الذي حط فيه نهائيا. الحركة أمر محظور عليه «يمكن أن ننسب إليه ما شئنا من نصوص ذلك النوع، ولكنه عاجز أن ينتقل إلى أخرى ليست بيئته» (ص. 75).

4. امتداح المظاهر

ليس الخطاب الأدبي ذهنية سيكولوجية. إنه لا ينطوي على نيات ومقاصد يكون علينا بلوغها لإدراك معانيه. إذ أن الأحكام هنا تقع على ظاهر الأمور كما يقول الجاحظ. فالنص «يقضى أنه لأبيه ولعله لم يلده الأب الذي ادعى إليه قط، إلا أنه مولود على فراشه، مشهور بالانتماء إليه» (ص. 63). غير أن الظاهر هنا لا يعني المظاهر الخادعة وإنما هو ظاهر كائن جيولوجي يتكون بفعل تراكم الآثار.

5. التراث والأثر

ولكن لماذا هذا التكرار؟ لأن الكتابة ميدان تجسيدات متواصلة وتناسخات لا تنقطع. وأهمية باب «السرقات والانتحالات» هو أنه يجعلنا نضع أيدينا على ذلك التنظيم الذي خضعت له حيوات التأليف، على عمليات الاستنساخ المتواصلة التي تعرفها الكتابة. كل كاتب ناسخ، والنسخ كما يقول لسان العرب هو «إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه، تبديل الشيء من الشيء وهو غيره. لكنه أيضا نقل الشيء من

genre où la croyance commune l'a emprisonné et où il a définitivement jeté l'ancre. La mobilité lui est interdite : disponible quand il s'agit de le *recommencer*, de le multiplier en vagues sans cesse renaissantes, il est rétif à toute transplantation dans un milieu qui n'est pas le sien » (p. 69).

4. *Eloge de l'apparence*

Le texte littéraire n'exprime pas une mentalité : il n'enferme pas des intentions qu'on doit scruter pour saisir ses significations. La psychologie des profondeurs ne nous sera ici d'aucun secours car les « jugements ne portent que sur les apparences des choses », comme dit Jāhiz (p. 57), et l'on décide qu'un texte « est le fils de son père, alors qu'il n'a peut être jamais été engendré par ce père qu'on lui attribue, mais qu'il est né "sur son lit", et que la commune renommée le fait descendre de lui » (p. 57). Mais l'apparence ici ne veut pas dire la simple illusion ; elle est la face, la surface d'un être géologique qui résulte d'une accumulation de traces.

5. *Tradition et Trace*

Pourquoi y a-t-il cette répétition ? Parce que l'écriture est le lieu d'une réincarnation continuelle, d'une infinie métempsycose subtile. L'importance du chapitre sur le plagiat et la forgerie est qu'il nous permet de mettre le doigt sur l'organisation des vies de l'œuvre et des métempsychoses successives de l'écriture. Tout écrivain est un ***nasikh***. Le ***naskh***, selon ***Lisane al-'arab***, c'est « ***abolir quelque chose et la remplacer par une autre. Remplacer quelque chose par une autre qui est différente. Transférer quelque chose, telle qu'elle est, d'un lieu à un autre***[5] ». Le ***naskh*** consiste à abroger, abolir, effacer, mais aussi à transférer et reproduire. C'est le transfert, la reproduction et la transformation des sens et des idées. Il n'est cependant pas la reproduction d'un sens originel, car le sens n'existe que dans

5. Ibn Manzour, *Lisane al-'arab*, T. III (entrée « Nasakha »), Dar Sader, Beyrouth, sans date.

مكان إلى مكان وهو هو»[5]. النسخ هو الإلغاء والإبطال، ثم هو النقل والاستمرار. إنه نقل المعاني وتحويلها. لكنه ليس نقلا لمعنى أصلي. إذ أن المعنى لا يوجد إلا في عودته وتكراره، «ولا إمكان للتكرار إلا في الكتابة التي تكمل نقصا ما مضيفة لنقص الوحدة الممتلئة وحدة أخرى تجئ لإكمال نقصها»[6]. فإذا كان المعنى يخضع لعمليات توليد متواترة «فلأنه يشكو من نقص وحاجة وعدم اكتمال» (ص. 28). الكتابة والكلام طرس شفاف palimpseste وبنية التراث هي بنية الأثر trace. «في فجر التاريخ العربي نلفي رجوعا إلى فجر سابق، إلى أصل وأساس، فجر مضى وامّحى ولم يخلف إلا بعض الآثار» (ص. 18). الأثر «ىمثل في/بمحوه». زمان التراث وحضوره هو حضور الأثر «حيث يكون الحضور أثر الأثر، ما يخلفه محو الآثار من أثر، أثر محو الأثر»[7]. لتوليد التراث ينبغي محوه وتجاوزه، ولمحوه ينبغي توليده «ونحن نتحرر منه بذات الفعل الذي يجعلنا مشدودين إليه». هذا شأن الأحاديث الموضوعة على سبيل المثال: إنها تجمع وتنشر وتحفظ مثل الصحيحة، وبالضبط للقضاء عليها، وتمييز «الموضوعات» من الصحاح. لتناسيها ينبغي حفظها وتذكرها.

6. الذاكرة المتناسية

ذلك أن النسيان ليس هو الإهمال والإغفال، ليس «قوة» سلبية. النسيان الذي ينصح به المقبل على نظم الشعر، النسيان الذي لولاه لما

(5) ابن منظور، لسان العرب، (المجلد الثالث، مادة «نسخ»)، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.
(6) Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1972, p. 194.
(7) Jacques Derrida, *Marges de philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp.76-77 et aussi p. 25.

son retour et sa répétition « *et il n'y a de répétition possible que dans le graphique de la supplémentarité, ajoutant, au défaut d'une unité pleine une autre qui vient la suppléer, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant*[6] ». « Si l'idée est soumise à des fécondations successives, c'est qu'elle souffre d'un manque, d'une incomplétude, d'un inachèvement » (p. 27). L'écriture et la parole sont deux palimpsestes. La structure de la tradition est une structure de trace, de la trace. « A l'aube de l'histoire arabe [...] nous constatons une référence à une aube antérieure, originelle et fondatrice, une aube perdue, effacée (nous n'en conservons que quelques débris) » (p. 18). La trace « se présente dans/par son effacement ». Le mode de présence de la tradition est celui de la trace : elle se présente en s'effaçant : « *la présence alors est la trace de la trace, la trace de l'effacement de la trace*[7] ». Pour féconder la tradition, il faut l'effacer et la dépasser, et pour l'effacer il faut la féconder. Nous nous libérons de la tradition par le geste même qui nous rattache à elle.

Tel est, par exemple, le cas des hadiths apocryphes : ces traditions « sont conservées, et par ceux-là même qui considèrent qu'elles sont forgées de toutes pièces [...] Aussi, à côté des recueils canoniques, où sont réunies les traditions jugées authentiques, existe-t-il des recueils de traditions apocryphes (p. 47-48). Paradoxalement, pour faire oublier les textes apocryphes, il faut les publier » (p. 50) et les conserver.

6. *Oublieuse mémoire*

C'est que l'oubli n'est pas une simple négligence, n'est pas une « force » négative. Il s'agit de l'oubli qu'on recommande à l'apprenti poète et sans lequel l'entreprise poétique deviendrait impossible. « *L'oubli n'est pas une simple* vis inertiae, *un pouvoir purement passif [....], c'est bien plutôt une faculté positive dans toute la*

6. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1972, pp. 194-195.
7. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 76-77 et aussi p. 25. Cf. aussi *L'Ecriture et la différence*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1967, p. 314.

أمكن نظم الشعر، النسيان «قدرة إيجابية بالمعنى الدقيق للكلمة»[8]، «قدرة تغلق من حين لآخر أبواب الوعي ونوافذه» فتحول دون تدفق الماضي وسعيه لأن يحضر ويتجمد ويتطابق. «النسيان هو يقظة الذاكرة. إنه القوة الحارسة التي بفضلها يحافظ على سر الأشياء»[9]. حينئذ سيصبح الشاعر قبل كل شيء منقبا على الآثار التي طواها النسيان أو كاد، وعليه أن يصارع النسيان. إن الشاعر «يتكلم كما لو كان يتذكر، لكن إن كان يتذكر فبفعل النسيان»[10].

7. حفريات الخطاب

ليس كتاب كيليطو «تاريخا للأعمال الأدبية ومؤلفيها». إنه لا يدرس بعض أشكال الخطاب في قيمتها التعبيرية، لا يدرسها من حيث إنها تصدر عن «حوافز» «عميقة» وقدرات «إبداعية» و«مشروعات» فردية، وإنما في أنماط وجودها وتداولها وانتقالها. إنه لا يسأل: كيف تقدر حرية فاعل أن تندرج في كثافة الأشياء لتعطيها معنى؟ كيف تقدر أن تجدد القول عندما تكرره؟ إنه لا يسأل: كيف يقدر الكاتب أو الشاعر أن «ينخرط» بمشاريعه ومقاصده الذاتية ضمن التراث الثقافي؟ وإنما وفق أية شروط، وحسب أية أشكال أمكن لشيء مثل المؤلف أن يظهر في منظومة بعض الخطابات؟ أية وظائف أمكن أن يمارسها وبخضوعه لأية قواعد؟ ومجمل القول فإن المؤلف لا يُسأل هنا كأصل وأساس، وإنما كوظيفة لبعض أشكال الخطاب.

(8) Nietzsche, *Généalogie de la morale*, « Deuxième dissertation, § 1», Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1985, pp. 59-60.
انظر كذلك: Derrida, *L'Ecriture et la différence*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1967, p. 314.

(9) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 460.

(10) *Ibid.*, p. 464.

force du terme [...] chargée du contrôle de l'entrée, gardienne de l'ordre psychique[8] », empêchant ainsi le retour envahissant du passé qui cherche à être présent, sacralisé et hypostasié, et à être conforme et identique à lui-même. « *L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance grâce à laquelle se préserve le caché des choses*[9] ». Aussi, le poète est-il avant tout un déchiffreur de traces effacées. Il doit lutter contre l'oubli. « *Le poète parle comme s'il se souvenait, mais s'il se souvient, c'est par oubli*[10] ».

7. *Archéologie du discours*

Le livre de Kilito n'est pas « une histoire des œuvres littéraires et de leurs auteurs ». Il n'étudie pas des genres du discours dans leur valeur expressive. Il ne les considère pas comme des genres émanant de « motivations profondes », de pouvoirs « créateurs », et de « projets » individuels. Il les considère plutôt dans leurs modes d'existence, de circulation et de transformation. Il ne se demande pas comment la liberté d'un auteur peut se mêler de l'épaisseur des choses pour leur donner un sens, comment cette liberté peut renouveler la parole en la répétant. Il ne se demande pas comment l'auteur peut, avec ses projets et ses intentions personnels, « *participer* » à la tradition culturelle, mais selon quelles conditions et suivant quelles formes une chose comme l'auteur a pu voir le jour dans l'ordre de certains discours. Il se demande comment l'auteur peut assumer des fonctions et selon quelles règles. Bref l'auteur n'est pas questionné ici comme origine et fondement, mais comme fonction complexe de certaines formes du discours.

8. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, « Deuxième dissertation, § 1 », Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1985, pp. 59-60.
9. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 460.
10. *Ibid.*, p. 463.

3

غياب الأب

L'absence du père

تطالعنا منذ الصفحات الأولى لكتاب عبد الفتاح كيليطو، **الغائب**[1]، أزواج متعددة مثل الشمس والقمر، الحضور والغياب، الأصل والفرع، النموذج والنسخة. ولعل أهمها هو الزوج حضور/غياب (إلى حد أن أغلب الفلاسفة المعاصرين يحددون الميتافيزيقا بأنها فلسفة الحضور).

لننطلق إذن من هذا الزوج، وهو أمر يدعونا إليه عنوان الكتاب ذاته، ولنقف عند هذا العالم الذي يقدمه لنا كيليطو هنا ولنتساءل عما يعنيه كاتبنا بالغائب؟ فمن هو (أو ما هو) الغائب في هذه الدراسة؟

قبل محاولة الإجابة، ينبغي أن نتساءل عن مشروعية هذا السؤال، فربما كان العالم الذي يقدمه لنا الكتاب يتنافى وهذا النوع من الأسئلة الذي يحيلنا مضمونه، بل وشكله كما يقول هايدغر، إلى العالم اليوناني وإلى أفلاطون بصفة خاصة، أي إلى فلسفة النموذج والأيقونة لا إلى عالم السيمولاكر Le simulacre. ولعل الأمر محتاج إلى قليل من التوضيح:

في مقال هام يحصي فوكو[2] استعمالات كلمة سيمولاكر فيقول: «السيمولاكر هو الصورة التافهة (في مقابل الحقيقة الفعلية)؛ ثم إنه يعني

(1) عبد الفتاح كيليطو، **الغائب، دراسة في مقامة للحريري**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب.

(2) Michel Foucault, « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits 1, 1954-1975*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001, p. 354-365.

Dès les premières pages de *L'Absent*[1], nous avons affaire à divers couples métaphysiques : soleil/lune, présence/absence, original/copie... De ces couples, le plus important est, semble-t-il, le couple présence/absence (à tel point que la plupart des philosophes contemporains définissent la métaphysique comme étant la philosophie de la présence).

Partons donc de ce couple, d'ailleurs le titre même du livre nous y convie. En observant le monde que nous présente Kilito, interrogeons-nous sur ce qu'il entend par « absent ». Qui est l'absent (ou qu'est ce qui est absent) dans cette étude ?

Avant de tenter de répondre à cette question, il convient de nous interroger sur son bien-fondé. Le monde que nous présente le livre est peut-être incompatible avec ce genre de questions dont le contenu, et même la forme, nous renvoie, comme dit Heidegger, au monde grec et particulièrement à Platon, c'est-à-dire à la philosophie du modèle et de l'icône, et non pas au monde du simulacre. Cela nécessite quelques éclaircissements.

Dans un article important sur l'œuvre de Pierre Klossowski, Michel Foucault énumère les acceptions du vocable « *simulacre* »[2] : « *Il faut bien entendre ce mot dans la résonance que nous*

1. Abdelfattah Kilito, *Al-Gha'ib. essai sur une séance de Hariri*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 1987. Cet essai porte sur la cinquième *maqama* de Hariri, dite de Koufa. On traduit ordinairement *maqama* par « séance » (rappelons que Hariri en a écrit cinquante).
2. Michel Foucault, « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits 1, 1954-1975*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001, p.354-365.

تمثيل شيء ما (من حيث إن هذا الشيء يفوض أمره للآخر، من حيث إنه يتجلى ويتوارى في آن)؛ ثم إنه يعني الكذب الذي يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى؛ وهو يعني أخيرا، القدوم والظهور المتآني للذات والآخر.»

وهناك نتائج أنطولوجية تتمخض عن إثبات مثل هذا العالم:

– عالم السيمولاكر لا تضمه وحدة. إنه عالم مرايا (ونتبين أن الخاصية المرآتية تطبع الكتاب الذي نحن بصدده حتى على مستوى السرد، حكاية الحارث مرآة لحكاية زيد).

– وهو عالم بدون صورة نموذجية.

– ثم إنه عالم البدائل والنظائر dédoublement حيث يسكن الآخر الذات. ولا يكون الآخر إلا بعد الذات عن نفسها، ذلك البعد الذي يجعلها، في اختلافها، شبيهة بالآخر (سنرى أن كل شخصية من شخصيات المقامة تسكن آخرها).

لكن الأهم من كل هذا هو أن عالم السيمولاكر عالم يحكمه العود الأبدي، عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته، فعالم السيمولاكر يتنافى مع خطية الزمان وتقدمه، ويفترض دورانه وعودته.

خلاصة الأمر إذن أنه لن يكون من السهل علينا أن نجيب عن سؤالنا ونحدد الغائب في هذا العالم الذي تقدمه لنا هذه الدراسة. فهو عالم يحكمه الاستنساخ وتصبح فيه الهوية تكرارا، عالم لا حضور فيه للشيء إلا بنظائره وبدائله، عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية.

لن يكون تحديد الهوية إذن إلا متابعة وملاحقة للنظائر Les doubles وللصور المرآتية. و لن تكون إجابتنا إلا إجابات متعددة، فلنقل بدءا إن الغائب «الأول» في المقامة، التي تبدأ بذكر الليل، هو الشمس. وبالرغم من ذلك فهي حاضرة حضورا سيمولاكريا في نظيرها الذي أعارته ضياءها والذي سرق نورها لينوب عنها «في ليلة أديمها ذو لونين».

pourrons maintenant lui donner : vaine image (par opposition à la réalité) ; représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache) ; mensonge qui fait prendre un signe pour un autre : venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler, c'est originairement venir ensemble)[3] ».

Admettre l'existence du monde du simulacre ne va pas sans conséquences ontologiques et existentielles :

– le monde du simulacre n'est pas fondé sur le principe de l'unité, c'est un monde de miroirs (nous constatons que le caractère spéculaire marque *L'Absent* de bout en bout, même au niveau de la narration : dans la séance étudiée, le récit de Harith ibn Hammam est le reflet du récit d'Abou Zayd de Sarouj).

– le monde du simulacre est un monde sans modèle.

– le monde du simulacre est le monde du dédoublement : l'autre se loge dans le même. L'autre n'est que mouvement d'écart, distance du même par rapport à lui-même, distance qui le rend, dans sa différence, semblable à l'autre (nous verrons que chaque personnage de la séance habite son autre).

Mais le plus important est que le monde du simulacre est un monde régi par l'éternel retour, où la chose n'existe que dans son retour. Il est incompatible avec la linéarité du temps et le progrès, il présuppose le mouvement cyclique et le retour.

En bref, il ne sera pas aisé de répondre à notre question et de définir l'*absent* dans le monde que présente l'étude de Kilito. C'est un monde régi par la copie, où l'identité devient répétition, où la présence de la chose ne se manifeste qu'à travers son dédoublement, où l'existence d'une chose n'advient que dans son retour en tant que copie d'une infinité de copies.

Déterminer l'identité revient, en fin de compte, à traquer les doubles et les images spéculaires. Dès lors, notre réponse ne peut être que plurielle. Disons tout d'abord que le « premier » absent dans la séance qui s'ouvre sur l'évocation de la nuit est le soleil. Pourtant, il est présent dans son simulacre (la lune). Le soleil prête sa lumière à ce double, et celui-ci lui subtilise sa

3. *Ibid.*, p. 357.

غير أن هذا النظير سرعان ما سيختفي بدوره فيغيب القمر «ليروق الليل البهيم». لكنه، إذ يغادر السماء، يتزل نحو الأرض، ويكلف بديلا ينوب عنه. وهذا البديل هو الطارق في دجى الليل، هو أبو زيد السروجي الذي يتصف بصفات القمر: «وفي مقدمتها الباع الطويل في فن المحاكاة». فأبو زيد لا يستقر على حال، وهو يغير شكله وزيه كما يغير كلامه، ويستعير شخصيته كما يستعير القمر نوره من الشمس. إنه مرآة مرآة وصورة ظل وسيمولاكر سيمولاكر.

لكن الغائب أيضا، وربما أساسا، هو السباق إلى هذا الجنس الأدبي، إنه أبو المقامة وشمسها الساطعة الذي لا مفر لكل «متصد بعده لإنشاء مقامة من أن يغترف من فضالته»: إنه الهمذاني.

وبالرغم من ذلك فالهمذاني حاضر أيضا في توقيع نظيره الذي «لا ينكر أبوة الهمذاني الذي سبقه في الزمان وأنار له الطريق». الهمذاني حاضر في صورته، حاضر في الحريري، إلا ان الحريري نفسه لا يحضر في المقامة إلا عن طريق بدائله. صحيح أنه هو مؤلفها، إلا أن المؤلف غائب. فهو قد أملى جميع كتابه «على لسان أبي زيد السروجي وأسند روايته إلى الحارث بن همام».

كثيرون هم الغائبون في هذا الكتاب. بيد أن كل الغائبين حاضرون. إلا أن حضورهم يتم عبر بدائل. غير أن هذه البدائل سرعان ما تحجب أصولها ليصبح الفرع أصلا والنسخة نموذجا: فالقمر يطمس الشمس ويحتل مرتبتها و«يصيرها ظلا له». والحريري لا يرضى أن يكون مجرد صدى للهمذاني، فهو إن كان قد أذعن في القسم الأول من مقامته للمثال، إلا أنه تمرد في قسمها الثاني على النموذج ليصبح «وليد نفسه ليكون "ابنا لأعماله"، **ليكون في الوقت نفسه الأب والإبن**» (ص. 47).

هذه الرغبة في **قتل الأب** تطبع المقامة كلها، بل وربما عملية الكتابة

lumière afin de prendre sa place lors d'une « nuit à la peau bicolore ».

Cependant, ce double ne tarde pas à disparaître à son tour : la lune se retire et règnent alors les ténèbres de la nuit. Mais en quittant le ciel, le double rejoint la terre, en ce sens qu'il charge quelqu'un de le remplacer, un autre double, qui n'est autre que le visiteur nocturne, Abou Zayd de Sarouj qui possède les caractéristiques de la lune, « notamment son habileté dans l'art de la simulation et du déguisement ». Abou Zayd est, en effet, instable. Il change sa forme et son habit comme il change son discours, et il emprunte sa personnalité tout comme la lune qui emprunte sa lumière au soleil. Il est le miroir d'un miroir, l'image d'une ombre, le simulacre d'un simulacre.

Mais le principal absent, peut être, est le fondateur du genre littéraire qu'est la *maqâma*, le père de la séance et son soleil éclatant, « la source, écrit Hariri dans sa préface, où puise quiconque se propose de composer une séance » : il s'agit de Hamadhani.

Hamadhani est pourtant présent dans la signature de son double, Hariri, qui « ne nie pas que Hamadhani soit son père spirituel, le prédécesseur qui lui a frayé le chemin ». Hamadhani est présent dans son image, présent dans Hariri. Mais ce dernier, à son tour, n'est présent dans la séance qu'à travers ses doubles. Certes, il en est l'auteur, mais un auteur absent. Il a, en effet, déclaré avoir mis le contenu de l'ensemble de son livre « dans la bouche d'Abou Zayd de Sarouj, dont les propos sont rapportés par Harith ibn Hammam ».

Nombreux sont les absents dans ce livre, mais tous les absents sont présents. C'est à travers des doubles qu'advient leur présence. Ces doubles ne tardent cependant pas à dissimuler leur origine, et alors le dérivé se présente comme origine et la copie comme modèle. La lune éclipse le soleil et, prenant sa place, « en fait son ombre ». Hariri n'accepte pas d'être un simple écho de Hamadhani : s'il se résigne dans la première partie de la séance à se soumettre au modèle, il s'insurge contre lui dans la deuxième partie afin de devenir « son propre fils, « le fils de ses œuvres », *afin d'être à la fois le père et le fils* » (p. 47).

ذاتها. من هنا حرص المؤلف على إعلان أبوته على النص وتأكيدها: حرص أبي زيد على «استضمام» ابنه، وحرص الحريري، في مقدمة مقاماته على أن يؤكد أنه هو «المتكلم الوحيد» وأنه هو الذي يوجد وراء عملية الإنجاب، وأنه «أبو عذر» ما جاء في الكتاب، «وإلا فإن النص سينسب لا محالة إلى من لم يلده» (ص. 81)، «إنه سيكون (المؤلف) كالأب الذي تقطع الصلة بينه وبين أبنائه، كالأب الذي ينجب أبناء فينسبون إلى غيره» (ص. 89).

وعلى رغم ذلك فالحريري لا يتكلم في المقامة على الإطلاق. «لا يتدخل في مجرى الأحداث ولا يعلق عليها، فهو متوار مستتر» (ص. 87). إنه مثل الشمس التي تتوارى لتمنح ضياءها للأقمار الدائرة في فلكها، بيد أن الليل لا يدوم، ولا بد أن تطلع عين الشمس التي ترى كل شيء وتطل على ما حدث أثناء غيابها «لتحكم على الذين حلوا محلها وتطاولوا أثناء الليل على مكانها ومكانتها، ولتعيد النظام النهاري إلى نصابه» (ص. 78)، وتفضح أوهام الليل وادعاء القمر وازدواجيته وخدعته.

بيد أن عالم السيمولاكر لا يخضع للزمان الخطي. إنه عالم التكرار والعود الأبدي، فهو ليس عالما شمسيا، فالشمس ما أن تظهر فيه حتى تغرب وتغيب، لكنها تظل حاضرة في نظيرها الذي أعارته ضياءها والذي...الخ

Ce désir *de tuer le père* marque toute la séance et peut-être l'acte d'écriture lui-même. De là l'insistance que met l'auteur à revendiquer la paternité de son texte : Abou Zayd se préoccupe du « rapprochement » de son fils, et Hariri, pour sa part, tient à affirmer, dans la préface de ses séances, qu'il est « l'unique locuteur », le procréateur, l'auteur du livre. Il craint sans doute que « le texte ne soit attribué à quelqu'un qui ne l'a pas écrit » (p. 81). « Il serait alors comme un père dont le lien avec ses enfants est coupé, un père dont on attribue à quelqu'un d'autre les enfants qu'il a engendrés » (p 89).

En dépit de cela, Hariri ne parle absolument pas dans la séance, « il n'intervient pas dans le déroulement des faits et ne les commente pas, il reste invisible et caché » (p. 87). Il est comme le soleil qui s'éclipse pour prêter sa lumière aux astres qui gravitent autour de lui. La nuit n'est toutefois pas durable. L'œil du soleil réapparaît forcément : il voit tout et scrute ce qui s'est passé durant son absence « afin de juger ceux qui ont osé usurper sa position et sa place, de rétablir l'ordre diurne » (p. 78), de dénoncer les illusions de la nuit, ainsi que la prétention, la duplicité et l'imposture de la lune.

Mais le monde du simulacre n'obéit pas au temps linéaire, c'est le monde de la répétition et de l'éternel retour, ce n'est pas un monde solaire. Dès que le soleil apparaît dans ce monde, il disparaît et s'absente, mais il reste présent dans son double à qui il prête sa lumière, double qui…etc.

4

سر المعري

Le secret de Ma'arri

في كتابه **أبو العلاء المعري أو متاهات القول*** يميز عبد الفتاح كيليطو،استنادا الى أعمال ليو شتراوس بين صنفين من القراء: «قراء لا يرون في الكتاب إلا عرضا موافقا ومطابقا للآراء الشائعة» وقراء «يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون. فهم مثلا يتنبهون لتناقضات المؤلف ويتجنبون عزوها إلى نقص أو خلل في نمط استدلاله، خصوصا عندما يشير المؤلف نفسه إلى احتمال وجودها [...] كما أنهم يبذلون جهدا لفهم مقاطعه الغامضة وتعابيره الملتوية دون نسبتها إلى ضعف في أسلوبه أو فنه» (ص. 49).

يحاول المؤلف أن يضع نفسه، وهو يقرأ المعري، ضمن هذا الصنف الثاني من القراء. وهو لا يسعى إلى الكشف عن «حقيقة» المعري في ما وراء التأويلات المتضاربة والآراء المتناقضة، ولا يهدف إلى إصدار القول الفصل في مسألة تَدَيُّن المعري أو «سوء عقيدته»، بل يحاول أن يظهر لنا الشاعر في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار، والانكشاف والإخفاء.

لا ينهج كيليطو هذا النهج فحسب استجابة لقول صاحب

(*) عبد الفتاح كيليطو، **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000. جميع أرقام الصفحات تحيل إلى هذا الكتاب.

Dans *Ma'arri ou les labyrinthes de la parole*[*], Abdelfattah Kilito distingue, en s'inspirant de Léo Strauss, deux types de lecteurs : « les lecteurs du premier type ne voient dans un livre que des développements conformes aux idées reçues » ; ceux du second type « y voient autre chose, car ils possèdent un art de lire qui manque aux premiers. Ils font ainsi attention aux contradictions de l'auteur et se gardent de les attribuer à un défaut dans sa façon d'argumenter, notamment lorsqu'il laisse entendre lui-même la possibilité de leur existence [...] Ils s'efforcent aussi de comprendre les passages obscurs sans les imputer à une faiblesse de son style ou de son art » (p. 49, note 85).

Dans sa lecture de Ma'arri, Kilito essaie d'adopter la démarche de ce deuxième type de lecteurs. Son but n'est pas de dévoiler la « vérité » de Ma'arri par delà les interprétations opposées et les points de vue divergents que son œuvre a suscités. Il ne vise pas à prononcer un jugement décisif et définitif sur la question de sa piété ou de sa « foi chancelante ». Il cherche plutôt à le montrer en proie à ses contradictions et partagé entre l'expression et le mutisme, la révélation et la dissimulation.

Si Kilito emprunte cette voie, ce n'est pas seulement pour faire écho à ce que dit l'auteur des *Impératives* :

* Abdelfattah Kilito, *Abou-l-'ala' al-Ma'arri aw Matāhāt al-qawl*, Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2000. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

اللزوميات:

«ويَعْتَري النَّفْسَ إنكارٌ وَمَعْرِفَةٌ / وكُلُّ مَعْنى لَهُ إِنْكَارٌ وَإِيجَابُ» (ص. 49)،

وإنما تقيدا بمفهوم المعري عن الكتابة.

ذلك أن الكتابة عند شاعرنا لا تهدف إلى القول بقدر ما ترمي إلى صد القول، إنها صراع عنيف، عنيد مع ما لا تجوز كتابته، وما لا ينبغي قوله. فالإفصاح عند المعري لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية:

«نقول على المجاز وقد علمنا / بأن الأمر ليس كما نقول» (ص. 50).

لهذا يؤكد أبو العلاء، أكثر من مرة، أن لديه **سرا** لا يود أو لا يستطيع إفشاءه:

«وَلَدَيَّ سِرٌّ لَيْسَ يُمْكِنُ ذِكْرُهُ / يَخْفَى عَلَى الْبُصَرَاءِ وَهُوَ نَهَارُ»

وأيضا:

«بَنِي زَمَنِي هَلْ تَعْلَمُونَ سَرَائِرا / عُلِمَتْ وَلَكِنِّي بِهَا غَيْر بَائِح»» (ص. 47).

كون السر يخفى وهو نهار، وكونه معلوما من غير البوح به، ذلك ما يدفع المعري إلى الكتابة. بودّه أن يخلد إلى الصمت: «لو قبل لساني النصح ما نبس» (ص. 48). غير أن اللسان لا يمكن أن يجبر على السكوت، إنه يأبى إلا «أن ينطق فيفلت من سيطرته ويفشي سره». وحتى إن هو لاذ بالصمت، فإنه «لا يرضى بهذه الحالة فيشعر بالحاجة إلى الإعلان عنها أو الإيحاء بها. ومعلوم أن مجرد الإيحاء بخطاب غائب هو دعوة لاستحضاره، للتنقيب عنه والكشف عن حروفه غير الظاهرة. إن الصمت ليس بصمت ما دام هناك لفظ يومئ إلى وجوده» (ص. 48).

هذا الصراع بين الإفصاح والإضمار، بين الكلام والصمت، ليس

« L'âme est sujette à la méconnaissance et à la reconnaissance.

Et toute idée est susceptible d'être niée ou affirmée » (p. 49), c'est aussi pour s'inscrire dans la conception que se fait Ma'arri de l'écriture.

L'écriture chez ce poète vise moins à dire qu'à ne pas dire. Elle est un combat acharné et obstiné avec ce qu'il n'est pas permis d'écrire, ce qu'il ne faut pas dire. Selon lui, l'expression ne signifie pas forcément clarté et transparence :

« Nous parlons par métaphore, en sachant
Que la chose n'est pas ce qu'on en dit » (p. 50).

C'est pourquoi il affirme plus d'une fois qu'il a un secret qu'il ne veut ou ne peut pas divulguer :

« J'ai un secret qui ne peut être révélé
Il est dérobé aux regards alors qu'il est clair comme le jour »

Ou encore :

« Hommes de mon temps ! Connaissez-vous des secrets
Que je connais, mais que je ne révélerai point » (p. 47) ?

Que le secret soit voilé alors qu'il est lumière éclatante, qu'il soit connu sans être divulgué, c'est justement cela qui pousse Ma'arri à écrire. Certes, il aimerait bien se blottir dans le silence :

« Si ma langue acceptait les bons conseils, elle ne dirait pas un mot » (p. 48).

Mais on ne peut pas la forcer à se taire. Elle « s'obstine à parler, échappant ainsi à son pouvoir et divulguant son secret ». Cependant, lorsqu'il arrive à se réfugier dans le silence, « il n'est pas satisfait de cet état et éprouve le besoin de proclamer son mécontentement ou d'y faire allusion. On sait que le simple fait de faire allusion à un discours absent est un appel à le détecter et à découvrir ses lettres cachées. Le silence n'est pas silence lorsqu'un mot laisse entendre son existence » (p. 48).

Ce combat entre le dire qui révèle et le dire qui dissimule, entre la parole et le silence, n'est ni un caprice ni un moyen de maintenir le suspense. Il est en réalité consubstantiel à la

مجرد رغبة عابرة ولا هو مجرد وسيلة تشويق، وإنما هو عائد لبنية السر ذاهما. **ذلك أن السر لا يكون سرا إلا إذا عرف، لكنه لا ينبغي أن يعرف إلا كسرّ، أي أن يعرف كشيء لا يعرف**. فمعرفة السر تعني الحفاظ عليه، لكن الحفاظ عليه لا يعني السكوت عنه، لا يعني الصمت، وإنما محاولة الإفصاح عنه، وهذا لا يعني إفشاءه، وإنما محاولة إظهاره كسرّ وكشفه كاختفاء:

«وَمَنْ تَأَمَّلَ أَقْوَالِي رَأَى جُمَلاً / يَظَلُّ فِيهِنَّ سِرُّ النَّاسِ مَشْرُوحا» (ص. 49).

نحن أمام شاعر يجد نفسه مضطرا لأن يفصح كي يخفي، ويخفي كي يظهر. إنه متورط في الكتابة على رغمه، لكن ليس في أي صنف من الكتابة، بل في الكتابة الماكرة التي تغلف القول وتبعد معناه عن المباشرة:

«ولَيْسَ عَلَى الحَقَائَقِ كُلُّ قَوْلِي / وَلَكِنَّ فِيهِ أَصْنَافَ الْمَجَازِ» (ص. 50).

بل وتعتبر الكتابة الماكرة أن القول يخفي أكثر مما يظهر: «إذا رجع إلى الحقائق فنطق اللسان لاينبئ عن اعتقاد الإنسان»، فـ«ربما كان الجاهل أو المتجاهل ينطق بالكلمة وخلده بضدها آهل» (ص. 52).

هذا الالتباس أمر كان النقاد الأقدمون قد تنبهوا إليه، فقد كتب أحدهم أن المعري «لم يقتصر على ذكر مذاهب المتشرعين، حتى خلطها بمذاهب المتفلسفين، فتارة يخرج ذلك مخرج من يرد عليه، وتارة يخرجه مخرج من يميل إليهم، ربما صرح بالشيء تصريحا، وربما لوح به تلويحا» (ص. 52).

«إذا كان أشخاص **ألف ليلة وليلة** ينقذون حياهم برواية حكاية من الحكايات، وكان أشخاص **الغفران** ينالون المغفرة بفضل بيت من

structure même du secret. *Car le secret n'est secret que s'il est connu, mais il ne doit être connu qu'en tant que secret, c'est-à-dire qu'il doit être connu en tant que chose inconnaissable.* Connaître un secret signifie en effet le garder, mais le garder ne signifie pas le passer sous silence, ne signifie pas le silence, mais la tentative de le révéler, et cela ne signifie pas le divulguer mais tâcher de le faire paraître comme secret et le dévoiler comme disparition :

« Qui médite mes paroles y découvrira des énoncés
Où le secret des hommes est expliqué » (p. 49).

Nous sommes face à un poète qui se trouve contraint de révéler pour dissimuler et de dissimuler pour révéler. Il est impliqué malgré lui dans l'écriture, pas dans n'importe quel type d'écriture, mais dans l'écriture insidieuse qui enveloppe le discours et l'éloigne de la compréhension immédiate :

« Mon discours n'est pas entièrement au sens propre
Il contient diverses sortes de tropes » (p. 50).

Cette écriture insidieuse considère, de surcroît, que le discours dissimule beaucoup plus qu'il ne révèle. Selon Ma'arri, « tout bien considéré, ce que prononce la langue n'informe pas sur ce que l'homme pense », et, ajoute-t-il, « il se peut que l'ignorant ou celui qui feint l'ignorance dise une chose, alors qu'il a à l'esprit tout le contraire » (p. 52).

Cette ambiguïté n'a pas échappé aux anciens critiques, et l'un d'eux a noté que Ma'arri, « loin de se borner à mentionner les opinions des adeptes de l'orthodoxie, les a mélangées avec celles des adeptes de la philosophie. Tantôt il donne l'impression de désapprouver ces derniers, tantôt de les approuver. Il lui arrive de s'exprimer clairement, comme il lui arrive de sous-entendre » (p. 52).

« Si les personnages des *Mille et Une Nuits* sauvent leur vie en racontant une histoire, si ceux de *L'Épître du pardon* obtiennent le pardon « grâce à un ou plusieurs vers qu'ils ont composés pour glorifier la religion ou inciter à faire le bien » (p. 24), Ma'arri n'a pu se protéger qu'en gardant son secret, et il n'a pu le garder qu'en pratiquant un type d'écriture dont le but

الشعر أو أبيات قلائل أنشؤوها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير» (ص. 24)، فإن المعرّي لم يستطع أن يحفظ نفسه إلا بالمحافظة على سره، و لم يستطع أن يحافظ على سره إلا بممارسة نوع معين من الكتابة كان هدفها الأساس إقامة سد منيع ضد ما لا تجوز كتابته.

هذه الكتابة التي كانت تهدف إلى أن تحفظ للسر بنيته وتجعله «يخفى على البصراء وهو نهار». لاشك أنها كانت طريقا صعبة تحفها المخاطر ويطبعها التوتر الذي يظهر أنه أصيب قبيل وفاة الشاعر بنوع من الفتور، مما جعل شاعرنا يملي «على بني عمه غير الصواب»، فإذا بهم «يقومون بكبت أقواله الأخيرة وطمسها، معتبرين إياها هذيانا لا يجوز بحال من الأحوال صيانته ونشره بين الناس» (ص. 86)، **أي لا ينبغي** عده ضمن كتابات المعري، وبالضبط لأنه **لم يعد يحفظ السر**.

essentiel est de dresser une barrière infranchissable pour repousser ce qui ne doit pas être écrit.

Cette écriture qui vise à préserver au secret sa structure, de façon à ce qu'« il soit voilé aux voyants alors qu'il est clair comme le jour », est une voie difficile à emprunter, semée d'embûches et marquée par une vive tension. A ce qu'il semble, cette tension s'est relâchée peu avant la mort de Ma'arri, lorsqu'il a dicté « à ses cousins des choses déraisonnables » : ils ont alors effacé et fait disparaître ses ultimes paroles, les considérant comme un délire qu'il ne faut en aucun cas conserver et diffuser » (p. 86). Elles ne pouvaient faire partie de ses écrits parce que, précisément, il n'était plus en mesure de *garder le secret.*

5

في مرآة الآخر

Dans le miroir de l'Autre

السؤال الأساس الذي يطرحه عبد الفتاح كيليطو في كتابه **لن تتكلم لغتي*** هو: «كيف يتصرف العرب مع أدبهم؟ كيف ينظرون إليه؟» (ص. 17). وإذا أخذنا بعين الاعتبار أبواب الكتاب، والمعاني الخاصة التي اتخذها مفهوم الأدب في الثقافة العربية، فإننا نستطيع أن نصوغه على النحو التالي: كيف نظرت الثقافة العربية وكيف تنظر الآن إلى نفسها؟

للإجابة عن هذا السؤال يدعونا المؤلف أن نميز بين زمانين ثقافيين، أو كما يقول هو، بين ذاكرتين أدبيتين: «فإذا كان الأدب العربي الكلاسيكي يحيلني تلقائيا إلى الهجرة وفضائها، فإن الأدب الحديث، يحيلني عفويا إلى أوربا كتقويم وإطار» (ص. 12-13).

هذه الذاكرة المزدوجة تعكس كيفيتين للوعي بالذات، وطريقتين متباينتين تدرك بهما الثقافة العربية ذاتها: هناك «فترة» «لم يعن للعرب فيها لحظة أن ينظروا إليه من الخارج عبر أدب آخر» (ص. 24). ثم هناك فترة أخرى تغير فيها «شيء ما في العالم» (ص. 84) وأصبح العرب «بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم» وإلى **مرآة الآخر** كي يروا

(*) عبد الفتاح كيليطو، لن **نتكلم لغتي**، دار الطليعة، بيروت، 2002. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب.

La question fondamentale que pose Abdelfattah Kilito dans *Tu ne parleras pas ma langue*[1] est la suivante : quelle est l'attitude des Arabes à l'égard de leur littérature ? Comment la regardent-ils ? (p. 17). Si nous tenons compte des chapitres du livre et des significations spécifiques que la notion de littérature a prises dans la culture arabe, nous pouvons formuler la question ainsi : comment la culture arabe s'est-elle regardée hier et comment se regarde-t-elle aujourd'hui ?

Pour répondre à cette question, l'auteur nous invite à distinguer deux moments culturels ou, comme il le dit, deux mémoires littéraires : « Si la littérature arabe classique me renvoie spontanément à l'hégire et à son monde, la littérature récente me renvoie à l'Europe comme calendrier et comme cadre » (pp. 12-13).

Cette double mémoire reflète deux façons différentes de la conscience de soi, deux façons pour la culture de se voir. Il y avait une « période » « pendant laquelle les Arabes n'avaient pas songé un instant à regarder leur littérature de l'extérieur, à travers une autre littérature » (p. 24). Puis vint une autre période où « quelque chose avait changé dans le monde » (p. 84) : les Arabes « commencèrent alors à sentir le besoin d'une autre langue que la leur » et du miroir de l'autre pour voir leur propre

1. Abdelfatah Kilito, *Lan tatakallama loughati*, Dar Attalia'a, Beyrouth, 2002. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage. Les fragments cités sont empruntés à la traduction française (à paraître) de Francis Gouin.

أنفسهم.

قد يقال إن الثقافة العربية، مثل أية ثقافة، كانت مضطرة للتفتح على ثقافات أخرى، وما كان بإمكانها أن تدرك ذاتها إلا عبر آخر، وإن العرب عرفوا حركة واسعة للترجمة أطلعتهم على ثقافات أخرى. يرد المؤلف على هذا الاعتراض بأنه رغم ما عرفته حركة الترجمة في الثقافة العربية الكلاسيكية، فإن «العرب كانوا ينظرون إلى الترجمة كعملية تتم من جانب واحد، عملية تنطلق من اللغات الأخرى (الفارسية، اليونانية، السريانية) إلى العربية، أما العكس فلم يكن على الأرجح ليخطر لهم ببال» (ص. 22). فلم يكونوا يرون أن شعرهم يجوز عليه النقل وهذا ما نجده مسطرا عند الجاحظ «لأن الشعر متى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب» (ص. 34-35).

إن العرب لم يكونوا «يخاطبون إلا قراء يتقنون العربية. والترجمة الوحيدة التي كانوا يتصورونها هي الشرح والتعليق والحاشية، أي ترجمة داخل اللغة نفسها» (ص. 23)، لذا فهم لم يكونوا يرون الترجمة «إلا داخل الأدب العربي» (ص. 25) بل إن المؤلف يذهب أبعد من ذلك ويرى أن القدماء عمدوا إلى ضرب الحصار على ثقافتهم. ولم يكتفوا بنبذ الترجمة من تفكيرهم «بل حرصوا، عن غير عمد، على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا أساليب تستعصي على النقل».

وإن كنا لا نستطيع أن نؤكد ما يذهب إليه كيليطو هنا، فإن بإمكاننا أن نجزم أن هذا الحرص المفترض يتضمن اكتراثا بآخر، والحال أن ما طبع الثقافة العربية الكلاسيكية بالضبط هو غياب هذا الاكتراث، أي الاقتناع بأن الأدب العربي مكتف بذاته «لا يهم في مجمله إلا العرب» (ص. 24).

image.

On objectera que la culture arabe, comme toutes les autres, était contrainte dans le passé de s'ouvrir à d'autres cultures, qu'elle n'était en mesure de se voir qu'à travers l'autre, que les Arabes avaient connu un vaste mouvement de traduction qui leur avait permis de connaître d'autres cultures. L'auteur rétorque qu'en dépit de ce mouvement de traduction dans la culture arabe classique, « les Arabes voyaient la traduction comme une opération unilatérale, une opération effectuée des langues étrangères (persan, grec, syriaque) vers l'arabe. Quant à l'inverse, il est peu probable qu'il leur soit venu à l'idée » (p. 22). Ils ne pensaient pas qu'on pût traduire leur poésie ; c'est ce que nous trouvons énoncé chez Jāhiz : « Quand on l'a essayé, l'agencement a été brisé, la métrique massacrée, la beauté chassée et l'objet d'émerveillement a disparu » (pp. 34-35).

Les Arabes « ne s'adressaient qu'à des lecteurs qui maîtrisaient leur langue, et la seule traduction qu'ils imaginaient était l'explication, le commentaire et la glose, autrement dit une traduction à l'intérieur même de la langue » (p. 23). C'est pour cette raison qu'ils n'imaginaient la traduction « qu'à l'intérieur de la littérature arabe » (p. 25). Kilito va plus loin et pense que les anciens ont entouré leur culture d'un mur protecteur : « ils ne se contentèrent pas de dédaigner la traduction et de l'écarter de leur réflexion ; nous avons l'impression qu'ils avaient involontairement pris soin de mettre leurs œuvres à l'abri de tout transfert en développant des formes et des modes d'expression et de style réfractaires à la traduction. » (23-24).

Si nous ne pouvons pas corroborer ce que Kilito avance ici, nous sommes cependant en mesure d'affirmer que ce soin supposé implique implicitement le souci d'un autre. Or, c'est précisément l'absence de ce souci qui a marqué la culture arabe classique, c'est-à-dire la conviction que la littérature arabe se suffit à elle-même « et ne concerne dans l'ensemble que les Arabes » (p. 24).

Cette autarcie prend fin à partir du XIX^e^ siècle : « quelque

هذا الاكتفاء الذاتي وهذا الانغلاق سينفجر ابتداء من القرن التاسع عشر، بحيث إن «شيئا ما سيتغير في العالم» جغرافية وتاريخا، وسيتحول الزمان الثقافي العربي وسيتبدل جدوله وستتغير معالمه، وسيصبح العرب «في حاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم». فبينما لم يكن الجاحظ «بحاجة إلى لغة غير العربية» فإن الشدياق سيدرك أن لا بد له من «معرفة لغة بل لغات إفرنجية» (ص. 85). وعندما سيتبين أن الأدب العربي غير قابل للترجمة، وأنه لا يهم في مجمله إلا العرب، وأنه «خارج فضائه المعهود ليس للأدب العربي انتشار ورواج، بل ليس له وجود إطلاقا» (ص. 95)، فإن ذلك سيكون بالنسبة إليه «صدمة اكتشاف مرير» (ص. 24).

هنا لم يعد من الممكن للثقافة العربية أن تدرك نفسها إلا بالخروج عن ذاتها، بل إنها لم تعد قادرة أن تنظر إلى عهدها الذهبي إلا كفترة «كلاسيكية» و لم تعد قادرة أن تنظر إلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها إلا عبر حاضر الإفرنج ت«ستشف مستقبل العرب في حاضر الإفرنج» (ص. 99)، مجمل القول إنها أصبحت لا ترى ذاتها إلا في مرآة الآخر.

حينئذ لم تعد الترجمة بالنسبة إليها نقل لغة إلى لغة أو أدب إلى أدب. إنها لم تعد مجرد نشاط فكري، وإنما غدت أسلوب حياة وممارسة. لقد أصبحنا نقيم ترجمات ومقارنات وموازنات «كيفما كانت الظاهرة التي نصفها» (ص. 70-74)، كما صار لا معنى لما نكتبه ونقرأه إلا في ترجمته، إننا أصبحنا نكتب كي نترجم بل إن منا من يكتب أولا بغير العربية، كي يعمل هو نفسه فيما بعد على ترجمة ما كتب (يشير المؤلف في هامش الصفحة 25 إلى أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل). **وهكذا أصبحنا لا نقرأ أدبنا (ولا نكتبه) إلا مترجمين مقارنين موازنين** «فليست المقارنة

chose avait changé dans le monde », géographiquement et historiquement, et le temps de la culture arabe, le calendrier en l'espèce, devait connaître une mutation profonde. « Les Arabes avaient besoin d'une langue autre que la leur ». Alors que Jāhiz « n'avait pas besoin d'étudier une langue autre que l'arabe », Faris Shidyaq, lui, prit conscience qu'il « devait connaître une, voire des langues européennes » (p. 85). C'est alors « le choc d'une découverte amère » lorsqu'il se rend compte que la littérature arabe est intraduisible, qu'elle n'intéresse en général que les Arabes, et que « hors de son espace habituel, elle n'a pas d'expansion ni de succès, et n'a même pas d'existence du tout » (p. 95).

La culture arabe ne peut plus prendre conscience d'elle-même qu'en se démarquant d'elle-même. Bien plus, elle ne peut regarder son âge d'or que comme une période « traditionnelle ». Elle ne peut voir son passé, son présent et son avenir qu'à travers le présent des Européens, elle voit « son futur dans le présent des Européens » (p. 99). En définitive, elle ne se voit que dans le miroir de l'autre.

La traduction n'est plus pour elle la transposition d'une langue vers une autre, ou d'une littérature vers une autre. Elle n'est plus une simple activité intellectuelle, mais elle est un style de vie et un comportement. Nous pratiquons des traductions et établissons des comparaisons et des analogies « quel que soit le phénomène décrit » (pp. 70-74). Ce que nous écrivons et lisons n'a de sens que dans sa traduction. Nous écrivons pour traduire, et il y en a même parmi nous qui écrivent d'abord dans une langue autre que l'arabe puis traduisent eux-mêmes ce qu'ils ont écrit. Kilito rapporte (dans une note de la page 25) ce que lui a confié une professeur égyptienne : certains romanciers arabes écrivent en pensant à leur éventuel traducteur. Nous ne lisons (et nous n'écrivons) alors notre littérature qu'à travers des traductions, des comparaisons et des parallèles. « La comparaison n'est pas l'apanage de certains spécialistes, mais s'empare de tout un chacun cherchant à aborder la culture arabe. Le lecteur qui prend connaissance d'un texte arabe, le lie

وقفا على بعض المتخصصين وإنما تعم كل من يقترب من الأدب العربي، قديمه وحديثه، أقصد أن القارئ الذي يطلع على نص عربي سرعان ما يربطه بصفة مباشرة، أو غير مباشرة، بنص أوروبي، إنه مقارن ضرورة، أو إذا شئنا مترجم» (ص. 21-22)، وهكذا حين نقرأ **حي بن يقظان** يشرد ذهننا جهة **روبنسون كروزوي**، والمتنبي فيشرد جهة نيتشه، **ورسالة الغفران** فيشرد جهة **الكوميديا الإلهية**، **واللزوميات** فيشرد جهة شوبنهاور، **ودلائل الإعجاز** فيشرد جهة سوسير **والمنقذ من الضلال** فيشرد جهة ديكارت «وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين» (ص. 26).

يرد المؤلف هاته «البدعة» إلى الثقافة العربية الراهنة ذاتها: «لقد أبدعنا، نحن العرب، طريقة خاصة في القراءة، نقرأ نصا عربيا وفي ذهننا نصوص من الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو الإيطالي» (ص. 25). لا مجال هنا بطبيعة الحال للتساؤل عن مصدر هذا التقليد الجديد وعن العوامل التي أدت إلى تكريسه، ويكفي أن نشير إلى أن المؤلف يورد أمثلة لبعض كبار المستعربين أمثال شارل بيلا وآدم ميتز، الذين بادروا إلى نهج هذا الأسلوب ولم يولوا في كثير من الأحيان اهتماما بمفكر أو أديب عربي إلا إذا «ترجموه» إلى مقابل أوروبي.

ومهما يكن الأمر فإن هذه المقاربة قد تمكنت اليوم من «كل من يقترب من الأدب العربي» حتى غدونا جميعنا مثل المنفلوطي الذي، حتى وإن لم يكن يتكلم لغة أخرى غير العربية، فإنه قد تمكن من أن «يترجم» الثقافة الأوروبية، بل أن يلبس لباس الأوربة (ص. 9) من غير أن يكون في إمكان أي أحد أن ينعته بالأوروبي.

aussitôt, directement ou indirectement, à un texte européen. Disons plutôt qu'il ne l'aborde qu'après l'avoir lié à un texte européen. Ce lecteur est comparatiste par la force des choses, il est, si l'on veut, traducteur » (pp. 21-22). Ainsi la lecture de *Hayy ibn Yakdhane* [d'Ibn Tofayl] nous fait penser à *Robinson Crusoé*, Mutanabbi à Nietzsche, *L'Epître du pardon* [de Ma'arri] à *La Divine Comédie*, *Les Impératives* [de Ma'arri] à Schopenhauer, *Les Preuves de l'inimitabilité du Coran* [de Jourjāni] à Saussure, et *Erreur et délivrance* [de Ghazāli] à Descartes. « Et malheur aux auteurs dont nous ne trouvons pas le pendant chez les Européens ! » (p. 26).

Kilito attribue cette « innovation » à la culture arabe actuelle : « nous, les Arabes, nous avons inventé une façon spéciale pour lire les textes. Nous lisons un texte arabe en ayant à l'esprit des textes de la littérature française, anglaise ou italienne » (p. 25). Il n'y a naturellement pas lieu ici de nous interroger sur l'origine de cette nouvelle tradition ni sur les facteurs qui l'ont consacrée. Contentons-nous de signaler que l'auteur cite, à titre d'exemple, quelques grands arabisants qui, comme Charles Pellat et Adam Metz, ont dans beaucoup de cas adopté cette attitude en n'accordant d'importance à un penseur ou à un littérateur arabe que dans la mesure où ils le « traduisaient » en un équivalent européen.

Quoi qu'il en est, ce type d'approche obsède aujourd'hui « quiconque aborde la littérature arabe », au point que nous sommes tous devenus comme Manfalouti qui, tout en ne parlant aucune autre langue que l'arabe, a pu « traduire » la culture européenne, bien plus, revêtir l'habit de l'« européanité » (p. 9) sans que quiconque puisse le qualifier d'européen.

6

القارئ كاتبا... وعدوا

Le lecteur en tant qu'auteur... et ennemi

يطرح كتاب **الأدب والارتياب*** على القارئ منذ الوهلة الأولى معضلة قراءته. وهي ليست من قبيل المعضلات المألوفة التي تطرح عادة بصدد كل قراءة، بما هي انتقاد وتأويل. ذلك أن مؤلف الكتاب نفسه هو الذي يساهم في وضع قارئه في ارتباك من أمره. فهو يفضح، منذ الصفحات الأولى لكتابه، عملية التأليف وما تفترضه من علاقة عداء بين المؤلف والقارئ. وينبهنا أنه على كامل الوعي بالمخاطر التي تنتظره، وأنه مدرك «أن الخطر ماثل، والعدو له بالمرصاد» (ص. 9). ومن هو هذا العدو؟ لا يتعلق الأمر فحسب بما قد يصدر عن أنداده الكتاب، وإنما بالعدو الأكبر، أي القارئ. إذ «لا بد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا» (ص. 9-10).

قد يقال إن هذا لا يعني مؤلف الكتاب الذي نحن بصدده، خصوصا وأن كيليطو يحيل هنا إلى الجاحظ، وينسب إليه قوله في كتاب **الحيوان**: «ينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء» (ص. 10)، إلا أننا لا يجب أن ننسى، كما ينبهنا كيليطو نفسه، أن «انتقاء الكلام وتنسيقه... يورط المقتبس ويكشف ميوله وطريقة تفكيره»

(*) عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والارتياب**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007. أرقام الصفحات بين قوسين تحيل إلى هذا الكتاب.

Littérature et suspicion[1] pose d'entrée de jeu le problème de sa lecture. Il ne s'agit pas d'un de ces problèmes familiers qui se posent d'habitude au sujet de toute lecture ayant le statut d'une critique ou d'une interprétation. C'est l'auteur lui-même qui contribue à mettre son lecteur dans une situation d'embarras. Dès les premières pages en effet, il étale au grand jour l'acte d'écrire et la relation d'hostilité que cet acte présuppose entre l'auteur et le lecteur. Il nous avertit qu'il est parfaitement conscient des risques qu'il encourt. Il sait que « le danger est là et l'ennemi aux aguets » (p. 9). Quel ennemi ? Il ne s'agit pas seulement de ses confrères, les écrivains, mais aussi de cet ennemi majeur qu'est le lecteur : « l'écrivain doit toujours se rappeler qu'il s'adresse à un interlocuteur inévitablement inamical et hostile » (p. 9-10).

On objectera que cela ne concerne pas l'auteur du livre, surtout que Kilito ne fait que citer ce qu'écrit Jāhiz dans *Le Livre des animaux* : « Quiconque écrit un livre ne doit le faire qu'en ayant à l'esprit que tous les hommes sont ses ennemis » (p. 10). Toutefois n'oublions pas, comme le souligne Kilito, que « prélever des propos [d'un auteur] et les disposer selon un certain ordre […] est un geste qui engage celui qui les cite et trahit ses tendances et sa manière de penser » (p. 11). Toute citation est de ce fait une réécriture.

1. Abdelfattah Kilito, *Al-adab wa-l-irtiyāb*[1], Toubkal, coll. « Connaissance littéraire », Casablanca, 2006. Toutes les pages renvoient à cet ouvrage.

(ص 11). فكل اقتباس هو كتابة ثانية.

كيف إذن نقدم على قراءة نحن نعلم مسبقا أنها حرب مكشوفة؟ كيف يمكننا «التعاطف» مع مؤلف لن تربطنا به، مهما فعلنا، علاقة محبة؟ ولماذا يستبقنا صاحب الكتاب نفسه إلى فضح العلاقة التي يمكن أن تقوم بيننا وبينه؟

لكن، هل يثق كيليطو نفسه بمن يقتبس عنه قولته؟ ما إن نتوغل في الكتاب حتى يتبين لنا أن صاحب القولة لا ينبغي أن يحمل كلامه محملا واحدا، فـ«الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظه معاصره ابن قتيبة، لائما إياه عليها، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده» (ص 23). وعلى أية حال فالصورة التي يعطيها كيليطو لمؤلف **البخلاء** في مقال آخر، هي صورة مغايرة، تظهر لنا فيها عناية كبرى للجاحظ بقارئه، وتعاون قويّ بينهما بحيث «يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئه» (ص 19). لا عجب إذن أن نرى الجاحظ «يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم»، فهو يشرك قارئه «في مشاريعه و يدعو له (حفظك الله..أكرمك الله)، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه» (ص 10).

الظاهر إذن أن العلاقة بين الكاتب والقارئ ليست بالبساطة التي تبدو عليها للوهلة الأولى، وأنها، حتى إن كانت علاقة عداء، فإنه عداء تتخلله عناية ورعاية، وهي عداوة تضمر نوعا من المحبة. ومهما كان الأمر فلا بد من الحيطة والحذر من الطرفين كليهما. وعلى أية حال فهما قد يحتلان الموقع نفسه. فكل كاتب قارئ. والكاتب يعرف، قبل غيره، الإحساس المتناقض الذي يستشعره كل قارئ وهو يهم باقتحام دهاليز الكتب. ولا شك أن صاحب كتاب **الأدب والارتياب** نفسه استشعر الإحساس ذاته

Comment alors entreprendre une lecture dont nous savons à l'avance qu'elle est une guerre déclarée ? Comment « sympathiser » avec un auteur avec qui nous n'aurons pas, quoique nous fassions, un rapport d'affection ? Pourquoi du reste nous devance-t-il et met-il en plein jour le rapport que nous pouvons avoir avec lui ?

Mais fait-il lui-même confiance à l'auteur qu'il cite ? Dès que nous nous engageons dans le livre, nous nous apercevons que le propos de Jāhiz ne doit pas être pris dans un seul sens. Car, note Kilito, « la grande caractéristique de Jāhiz reste, comme l'a remarqué son contemporain Ibn Qutayba (pour la lui reprocher), sa propension à dire la chose et son contraire » (p. 23). De toutes les façons, l'image que donne Kilito de l'auteur du *Livre des avares* dans un autre chapitre est différente, l'image d'un Jāhiz qui prend grand soin de son lecteur. Une forte collaboration les lie, à tel point « qu'il est difficile de séparer les voix, de reconnaître l'origine de l'énonciation, Jāhiz ou son lecteur » (p. 19). Il n'est alors pas étonnant de voir Jāhiz « courtiser ses lecteurs et négocier avec eux dans l'intention de se les concilier, de les désarmer et de neutraliser leur inimitié. » Il associe ainsi son lecteur « à ses projets, fait des prières en sa faveur (Que Dieu te garde... Que Dieu t'honore...) et à tout moment se tourne vers lui pour s'assurer de son attention et aviver son intérêt » (p. 10).

Il est manifeste que la relation entre le lecteur et l'auteur n'est pas aussi simple qu'elle paraît à première vue. Elle implique de l'hostilité, mais tempérée par ce qui ressemble bien à de la tendresse. Quoi qu'il en soit, le lecteur et l'auteur doivent tous les deux être circonspects. En tout cas, ils occupent la même position. Tout écrivain est un lecteur, et il connaît, avant tout autre, le sentiment ambivalent qui s'empare de tout lecteur au moment où il s'engage dans le labyrinthe des livres. L'auteur de *Littérature et suspicion* a sans doute éprouvé le même sentiment quand il lisait les textes qu'il étudie dans son essai, qui vont de Jāhiz à Ibn Tofayl, Ibn az-Zayyāt et Ibn Hazm. Ces divers textes lui ont imposé la même attitude de prudence. Et même

وهو يقرأ المتون التي يكتب عنها في هذه الدراسة. وهي متون تتنوع بين كتابات الجاحظ وابن طفيل وابن الزيات وابن حزم. وقد فرضت عليه جميعها الحذر ذاته والحيطة نفسها. فحتى إن هو حاول أن يتناسى العداء ويربط معها علاقة محبة «إلا أن الحب والكتابة، كما يصورهما ابن حزم نفسه، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة» (ص 32).

فما الوسيلة التي يعتمدها كيليطو مجاوزةً لهذا التوتر الذي يربط القراءة بالكتابة؟ كيف يستطيع أن يقيم علاقة بينه هو وبين من يقرأهم من جهة، وبينه وبين من يتوجه إليهم بالكتابة من جهة أخرى؟ كيف يتصرف قارئا وكيف يتصرف كاتبا؟ لا شك أن أنجع السبل إلى الجواب عن هذه الأسئلة هو تقليص المسافة بين فعل القراءة وفعل الكتابة، وجعل القراءة كتابة ثانية. هنا لا يقتصر القارئ على استعراض المقروء، وإنما يأخذ من النص أدواته كي يقترب منه (انظر الفصل: **يوم في حياة ابن رشد**، وكذلك الفصل: **المتطفل**)، ويمسك بمنطقه كي يذهب به إلى مداه (انظر الفصل: **صورة البخيل بطلا**)، بحيث يتعذر علينا، نحن القراء، مثلما هو الشأن بالنسبة للجاحظ، «التحقق من مصدر القول والفصل بين الصوتين»، صوت الكاتب قارئا وصوت القارئ كاتبا.

lorsqu'il fait semblant d'oublier l'hostilité et essaie d'établir avec eux une relation d'amour, il n'oublie pas que « l'amour et l'écriture, tels que les décrit Ibn Hazm, sont une seule et même chose : tous deux suscitent le doute et la suspicion » (p. 32).

Quelle voie emprunte-il alors pour dépasser la tension qui relie la lecture à l'écriture ? Comment arrive-t-il à établir une relation, d'une part entre lui et ceux qu'il lit, et d'autre part entre lui et ceux à qui il écrit ? Autrement dit, comment se comporte-t-il en tant que lecteur et en tant qu'écrivain ? Nul doute que la meilleure façon de répondre à ces questions est de réduire la distance qui sépare l'acte de lire de l'acte d'écrire et de faire de la lecture une réécriture. A cet égard, le lecteur ne se borne pas à passer en revue ce qui est lu : il lui emprunte ses propres outils pour s'approcher de lui (voir à ce sujet les chapitres « Vingt quatre heures de la vie d'Averroès » et « L'intrus ») ; il adopte sa logique pour la pousser jusqu'à sa limite (voir le chapitre « Portrait de l'avare en héros »), si bien qu'il nous est impossible, à nous lecteurs, comme c'est le cas par rapport à Jāhiz, de « reconnaître l'origine de l'énonciation, de séparer les voix », celle de l'écrivain lecteur et celle du lecteur écrivain.

محتويات الكتاب

Sommaire

تتشابك إستراتيجية الفلسفة بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها. هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيليطو راصدا المنطق الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بيننا وبينها.

Les stratégies de la philosophie et de la littérature s'entremêlent pour aboutir à une écriture qui vise à «tricher la langue », à «détruire » la métaphysique et à déconstruire ses couples (présence/absence, original/copie...).
C'est cette déconstruction que recherche Abdelfattah Kilito en explorant avec minutie des œuvres que le lecteur arabe a longtemps conservées et choyées sans pour autant aviver la tension qui existe entre lui et ces œuvres.

TARANA

الثمن 45 درهما